BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LA PSYCHOLOGIE

DE

STENDHAL

PAR

HENRI DELACROIX
Maître de Conférences à la Sorbonne.

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

LA

PSYCHOLOGIE DE STENDHAL

L'amour dans les Romans
pp. 144 à 187

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

Essai sur le Mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVe siècle. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

Les Grands Mystiques chrétiens. Etudes d'histoire et de psychologie du Mysticisme 1 vol. in 8 de la **Bibliothèque de Philosophie contemporaine** . . . . . 10 fr.

LA PSYCHOLOGIE

DE

STENDHAL

PAR

Henri DELACROIX

Maître de Conférences à la Sorbonne

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1918





AVERTISSEMENT

Ce livre n'est qu'un fragment détaché d'un ouvrage plus considérable. Occupé d'une histoire de la psychologie française au XIXe siècle, je ne pouvais négliger Stendhal. Le chapitre que je lui destinais d'abord est devenu tout un livre. Pourtant je n'ai pas grand chose à apprendre aux Stendhaliens sur Stendhal. Puissé-je du moins n'être pas inutile aux historiens de la philosophie !

Pour mettre la dernière main à cet ouvrage, il semblait indiqué d'attendre l'achèvement de l'édition Champion ; mais combien d'années faudra-t-il, après la tourmente présente, pour la publication presque intégrale que nous promet cette grande entreprise ; combien d'années faudra-t-il encore attendre les travaux historiques et documentaires rassemblés autour d'elle ! Le temps est trop peu sûr pour qu'on se confie tellement à l'avenir. Il faut hâter sa tâche. Tout nous rappelle douloureusement la fragilité de la vie humaine et de l'effort individuel. Tout aussi nous rappelle glorieusement le devoir de travailler à l'expansion de la culture française. Il n'est pas inutile qu'un historien et

un psychologue viennent exposer avec la minutie et le détail nécessaires pour faire preuve, toute l'originalité et toute la richesse de notre psychologie. Notre dix-neuvième siècle français est incomparable en psychologues. Voici l'un d'entre eux, et non le moindre : un artiste raffiné, inventeur d'émotions subtiles et lucide observateur de la nature humaine (1).

Novembre 1917.

(1) Qu'on se rappelle le jugement de Nietzsche, VII, 226 : « le contraire de l'inexpérience des Allemands et de leur inocence *in voluptate psychologica*, et l'expression la plus réussie de la curiosité et de l'esprit inventif vraiment français dans le domaine des frissons délicats ».

LA PSYCHOLOGIE DE STENDHAL

CHAPITRE PREMIER

STENDHAL ET L'IDÉOLOGIE

« Or, pour faire un homme supérieur, ce n'est pas assez d'une tête logique, il faut un certain tempérament fougueux. »

(*Mémoires d'un Touriste*, I, p. 3.)

« Si je n'ai pas the most undertanding soul, j'ai du moins une âme toute passion. »

(*Journal*, 130, 1805)

Dans les beaux-arts pour être susceptible de plaisir, il faut sentir fortement. En général les sages ne sont point tels. Par exception Aristote avait ce don d'analyser aujourd'hui avec une exactitude parfaite, la sensation puissante qui hier lui donnait un vif plaisir. « Quant au vulgaire des philosophes, doués d'une logique admirable, et qui sur tous les autres objets du savoir ou des recherches de l'homme, lui fait éviter l'erreur, s'ils viennent à s'occuper des beaux-arts, où d'abord il faut avant tout avoir senti avec force, ils ne peuvent éviter le ridicule. Tel a été parmi nous le sort de d'Alembert et de tant d'autres qui valent moins que lui. »

(Rossini, p. 249.)

Stendhal n'est certainement pas un philosophe professionnel, pas plus qu'il n'est un historien de l'art ; on

pourrait dire, modifiant une phrase d'un de ses biographes, que c'est un dilettante sentimental ou passionné, psychologue aigu, mais sans système et par vues brèves et profondes (1).

Néanmoins Stendhal a sa place dans l'histoire de la psychologie française au XIXe siècle : non seulement parce qu'il serait arbitraire d'en exclure les psychologues artistes, les maîtres du roman psychologique, mais encore parce qu'il a fait profession officielle d'idéologie et qu'il a écrit, sinon un traité, du moins des fragments d'idéologie. Toute sa vie Stendhal a fait profession d'idéologie. Dans sa jeunesse il a reçu à l'école centrale l'enseignement d'un disciple des idéologues, l'abbé Gattel (2) ; dès les premières années de la Correspondance, les maîtres de l'idéologie sont cités avec admiration. C'est Condillac d'abord (3), puis Helvétius « qui m'a ouvert la porte de l'homme à deux battants (4) », Cabanis « dont le livre : *Rapport du Physique et du Moral* avait été ma bible à seize ans (5) » ; Tracy « l'homme que j'ai le plus admiré à cause de ses écrits, le seul qui ait fait révolution chez moi (6) » « le

(1) Arbelet, *L'histoire de la peinture en Italie de Stendhal*, p. 138.

(2) Voir Arbelet, *La jeunesse de Stendhal*, p. 275 et suiv.

(3) *Corr.*, I, p. 11 (27 déc. 1800), 31 : Les autres idéologues sont ramenés à lui. *Corr.*, I, p. 138, 203.

(4) *Journal*, p. 24.

(5) *Souvenirs d'Egotisme*, p. 48.

(6) *Ibid.*, p. 27.

plus grand de nos philosophes [il s'agit des contemporains] ou, pour mieux dire, le seul philosophe que nous ayons (1) ». Il serait fastidieux de relever dans son œuvre les innombrables occasions où ces noms sont cités et comblés d'éloges (2).

La doctrine de Condillac venait de s'élargir considérablement par les travaux d'Helvétius, de Cabanis et de Bichat, de Destutt Tracy. La médecine, c'est-à-dire en somme la biologie, et la sociologie enrichissent l'analyse de l'esprit conçue à la manière de Locke.

*
* *

Helvétius est philosophe pour préparer une rénovation sociale ; la science de l'homme lui paraissait le chapitre préliminaire de la science politique et sociale ; pour créer le bonheur humain, il était nécessaire d'écrire une histoire naturelle de l'homme ; il fallait fonder sur la nature de l'homme l'examen des législations et le choix de celle à qui il doit être soumis.

Il adopta d'instinct la théorie de la nature humaine qui fait le moins de place à la nature et le plus de

(1) *Corr.*, II, p. 238 (1821) ; cf. II, 297.

(2) Tracy surtout. Voici quelques jugements particulièrement intéressants : *Journal*, 1804, p. 96 : « dérousseauiser mon jugement en lisant Destutt » ; 1805, p. 107 : lit Tracy aussi facilement qu'un roman ; *Corr.*, I, p. 132 : « Destutt est bien plus amusant que Condillac » ; *Corr.* (9 nov. 1905) : la logique de Tracy, ouvrage sublime ; (15 nov. 1905) : Tracy plus profond qu'Helvetius ; p. 263 : Tracy dispense de tous les philosophes.

place à l'action de la société. Sa philosophie pourrait être définie un sensualisme sociologique : c'est la négation de toute puissance, de tout dynamisme interne ; sur un minimum de nature, sur une constitution naturelle commune et indifférente se dressent les constructions de la société (1). L'éducation toute-puissante fait toutes les différences entre les hommes ; bien conduite, elle peut aboutir au bonheur des hommes ; en laissant moins à faire au hasard, une excellente éducation pourrait, dans les grands empires, infiniment multiplier et les talents et les vertus.

La nature humaine se ramène à la sensibilité physique, faculté de recevoir les impressions différentes que font sur nous les objets extérieurs : la mémoire en est la suite, car se ressouvenir n'est autre chose que sentir à nouveau ; toutes les opérations de l'esprit se réduisent à juger ; et juger, c'est sentir (2).

(1) Contre cette doctrine Cabanis protestera par ses théories de l'instinct et du tempérament comme données biologiques internes, si l'on peut dire, par ses théories du climat et du régime comme données biologiques externes. — Les Sociologues reprendront souvent cette idée ; pour donner beaucoup à la société, il faut ôter le plus possible à la nature. — L'affirmation de l'égalité naturelle des esprits est déjà implicitement dans le système de Condillac. Si l'art de penser se réduit à l'art d'analyser et de faire un bon usage des signes, il n'y a point d'idée, de quelque nature qu'elle soit, qui ne puisse être mise à la portée d'un esprit quelconque. (Voir Delbos, *Sur les premières conceptions philosophiques de M. de Biran*, p. 22. Extrait de la *Revue de Métaphysique et de Morale*).

(2) La faculté de sentir dépend de l'organisation. « Or, dans le règne animal, pourquoi l'organisation ne produirait-elle point pa-

Or sensibilité et mémoire sont, en général, suffisamment réparties entre tous les hommes et du reste, la finesse plus ou moins grande des sens ne donne ni plus ni moins d'esprit. Donc la supériorité d'esprit dépend non de la nature, mais de l'éducation, et par ce mot il faut comprendre tout ce qui sert à l'instruction de l'homme, en somme toute son expérience. En effet la supériorité d'esprit est attachée à la continuité de l'attention, qui dépend de l'exaltation des passions ; or les passions dépendent de l'état de la civilisation ; par nature, tous les hommes sont susceptibles d'un degré de passion plus que suffisant pour les faire triompher de leur paresse et les douer de la continuité d'attention, à laquelle est attachée la supériorité des lumières. Car toutes les passions se réduisent à l'amour du pou-

reillement cette singulière qualité qu'on appelle faculté de sentir ? » (*De l'Homme*, I, p. 124). — La sensibilité physique et la mémoire sont jointes chez l'homme à une certaine organisation extérieure, ce qui leur permet de nous fournir plus d'idées qu'aux animaux. (*De l'Esprit*, I, p. 122, n. ; les différences entre l'homme et l'animal.) Le système de l'attraction a joué un grand rôle dans l'esprit des philosophes français du XVIIIe siècle, et leur a permis d'élargir le mécanisme cartésien et d'y réintégrer la pensée. (Voir Helvétius, *De l'Esprit*, I, p. 160.) « La signification de ce mot (matière) ainsi déterminée, il ne s'agissait plus que de savoir si l'étendue, la solidité, l'impénétrabilité étaient les seules propriétés communes à tous les corps ; et si la découverte d'une force, telle, par exemple, que l'attraction, ne pouvait pas faire soupçonner que les corps eussent encore quelques propriétés inconnues, telles que la faculté de sentir, qui, ne se manifestant que dans les corps organisés des animaux, pouvait être cependant commune à tous les individus. »

voir, qui est lié nécessairement à l'amour de nous-mêmes, effet immédiat de la sensibilité physique. Toutes les passions, sous des noms divers, ne sont que l'application de l'amour de soi à tel ou tel objet (1).

D'autre part, tous les faux jugements sont l'effet de l'ignorance ou des passions ; or, ces deux causes, elles aussi, sont accidentelles et l'effet de l'éducation ; nous venons de le voir pour la passion ; l'ignorance vient de ce qu'on n'a pas dans la mémoire tous les objets, de la comparaison desquels doit résulter la vérité que l'on cherche, ou bien de ce qu'on ignore la vraie signification de certains mots.

Ainsi l'amour ou l'indifférence de certains peuples pour la vertu est un effet de la forme différente de leurs gouvernements. Les mêmes actions, successivement utiles et nuisibles dans des siècles et des pays divers, sont tour à tour estimées ou méprisées. C'est à la diversité des gouvernements, et par conséquent des intérêts des peuples, qu'on doit attribuer l'étonnante variété de leurs caractères, de leur génie et de leur goût.

Si toutes nos idées nous viennent par les sens, si toutes nos passions ne sont que des variétés de l'amour

(1) *De l'Homme*, III, p. 310, 384. La part de la nature est, ici encore, aussi faible que possible. « Tout, jusqu'à l'amour de soi, est en nous une acquisition. On apprend à s'aimer, à être humain ou inhumain. L'homme moral est tout éducation et imitation. » (III, p. 384.) Les besoins physiques sont les seules passions immédiatement données par la nature. (II, p. 216.) Tout le reste est factice et dû à l'établissement des sociétés.

de soi, tous les individus et tous les peuples ont, par leur conformation naturelle, d'égales dispositions à l'esprit ; du moment qu'on réduit à si peu la nature humaine, on doit la trouver la même partout (1). C'est donc aux causes morales, et non point à la nature qu'il faut rapporter toute l'histoire de l'homme. La différence de la latitude et de la nourriture, loin d'avoir de l'influence sur les esprits, n'en a même pas sur les corps : au moins dans une grande partie de l'Europe, la durée de la vie est à peu près la même. En tous pays les organes des hommes sont à peu près les mêmes ; ils en font à peu près le même usage. La nature de l'esprit est partout la même, ce qui va contre les climats (2). Mais la nature ne nous douerait-elle pas, dès

(1) Tout au plus un léger correctif. (II, p. 253, n.) « Si l'on ne peut, à la rigueur, démontrer que la différence de l'organisation n'influe en rien sur l'esprit des hommes, que j'appelle communément bien organisés, du moins peut-on assurer que cette influence est si légère, qu'on peut la considérer comme ces quantités peu importantes qu'on néglige dans les calculs algébriques ; et qu'enfin on explique très bien, par les causes morales, ce qu'on a jusqu'à présent attribué au physique, et qu'on n'a pu expliquer par cette cause. ».

(2) II, 180, n. « Que la diversité des températures, la différence des climats en occasionnent dans les mœurs et les inclinations d'un peuple : que les sauvages, chasseurs dans les pays de bois, deviennent pasteurs dans les pays de pâturages, cela se peut ; mais il n'en est pas moins vrai qu'en toutes les diverses contrées, les peuples apercevront toujours les mêmes rapports entre les objets. Aussi, du moment où les hommes errants se sont réunis en nations, où les marais ont été desséchés et les forêts abattues, la diversité des climats n'a point eu d'influence sensible sur les esprits. »

la plus tendre enfance, de l'espèce d'organisation propre à former en nous tel ou tel caractère ? Pourquoi cette conjecture ? Pourquoi regarder chaque caractère comme l'effet d'une organisation particulière, lorsqu'on ne peut déterminer quelle est cette organisation ? a-t-on remarqué qu'une certaine disposition dans les nerfs, les fluides ou les muscles donnât constamment la même manière de penser ?

On n'a pas encore démontré par des observations répétées que la supériorité de l'esprit n'appartient réellement qu'à telle espèce d'organisation et de tempérament. Toutes les remarques sur la relation du tempérament et de l'esprit sont contestables et peuvent se retourner. La perfection intérieure de l'organisation de l'homme se manifeste par celle des sens auxquels il doit toutes ses idées ; or la supériorité de l'esprit est entièrement indépendante de la plus ou moins grande finesse des sens. Pourquoi chercher dans les qualités occultes, tempérament ou organisation, la cause d'un phénomène moral, que le développement de l'amour de soi peut si clairement et si facilement expliquer. Nos divers caractères sont le produit de nos passions factices. La preuve qu'ils ne sont pas l'effet d'une organisation ou d'un tempérament particulier, c'est qu'il en est d'attachés à certaines professions (1).

(1) Helvétius, III, p. 422, polémique contre Rousseau,, Diderot, II, p. 277 et suiv., soutiendra, contre Helvétius, le rôle du tempérament et de l'organisation.

*
* *

Cabanis part de la Médecine qui a pour objet l'être vivant et conscient, c'est-à-dire l'être même dans lequel se rejoignent toutes les lois qui composent l'ordre total des phénomènes.

Cabanis a eu la prétention d'écrire un nouveau traité des sensations, en partant de faits négligés par Condillac (1). La bonne analyse ne peut isoler les opérations d'aucun sens en particulier de celles de tous les autres ; ils agissent quelquefois nécessairement et presque toujours occasionnellement de concert ; leurs fonctions restent constamment soumises à l'influence des divers organes ou viscères, et sont déterminées et dirigées

(1) Voici comment Cabanis se représente la partie positive de l'œuvre de Condillac :

Décomposer l'esprit humain et en ramener les opérations à un petit nombre de chefs élémentaires ;

Considérer séparément chacune des sources extérieures de nos idées, prendre chaque sens l'un après l'autre ;

Chercher à déterminer ce que des impressions simples ou multiples, analogues ou dissemblables, doivent produire sur l'organe pensant ;

Voir comment les perceptions comparées et combinées engendrent les jugements et les désirs.

Jusque-là on n'avait encore aucune notion précise, ni de la manière dont nous commerçons avec le monde extérieur, ni de la nature des matériaux de nos idées, ni de la série des opérations par lesquelles les organes des sens et le cerveau reçoivent les impressions des objets, les transforment en sensations, et de ces dernières composent tout le système intellectuel et moral.

par l'action plus directe et plus puissante encore des systèmes généraux et notamment du centre cérébral (1). « L'Instinct, ainsi que les idées qui en dépendent, inexplicables dans la théorie de Condillac, doit être rapporté aux impressions internes (2). »

Tout le système de Cabanis, et aussi de Bichat, tient dans les additions suivantes à Condillac.

La Sensibilité dépend des mouvements intérieurs des nerfs. L'activité sensorielle dépend de l'adaptation motrice. Il y a une liaison étroite entre la Sensibilité et la Motilité (3).

(1) Comment la statue de Condillac pourrait-elle éprouver les impressions attribuées à chaque sens en particulier, sans que les organes se soient développés par degrés, aient acquis l'instruction progressive nécessaire? Rien d'inexact comme ces opérations partielles d'un sens qu'on fait agir dans un isolement absolu du système, ces opérations de l'organe pensant qu'on sépare des organes sympathiques. Au moment de la naissance, le centre cérébral n'est point table rase ; les impressions qu'il a reçues et combinées sont, il est vrai, presque toutes internes. De plus jamais l'organe particulier d'un sens n'entre isolément en action ; en effet, le sens du tact par exemple prend part aux opérations de tous les sens, les fonctions des divers sens se compliquent et se modifient. Enfin les sens subissent l'action du système sensitif dans son ensemble ; influence de la circulation, qui avive ou émousse les sensations ; effet des affections organiques. Cabanis, II, 314 et suiv.

(2) Cf. I, Préface, IX ; p. 35 : « Condillac a manqué de connaissances physiologiques, dont ses ouvrages auraient pu profiter utilement.

(3) « Inversement la motilité dépend de la sensibilité. Les forces motrices s'engourdissent et s'éteignent quand la sensibilité, par son influence vivifiante, par son action continue et régulière, ne les renouvelle pas ; mais elles se dégradent également, elles perdent

La Sensibilité interne, les impressions organiques jouent un rôle considérable dans la vie mentale. Ces impressions sont vagues : l'individu n'en a pas conscience ou n'en a qu'une conscience confuse (1). Donc l'état des viscères influe gravement sur l'ordre des sentiments et des idées. Cette influence est visible dans la folie, la puberté, les songes. L'instinct se rapporte à ces impressions intérieures : les idées et les affections morales se forment en vertu des impressions que reçoivent les organes des sens, et par le concours de celles qui sont propres aux organes internes les plus sensibles. Il est prouvé par des faits directs que ces dernières impressions peuvent modifier beaucoup toutes les opérations du cerveau. Il est donc possible de gouverner jusqu'à un certain point le cours des idées, par le régime physique et moral. On sait jusqu'où Bichat a poussé cette idée, par sa distinction de la vie organique et de la vie animale.

En même temps Cabanis, peut-être sous l'influence de Tracy, faisait jouer un grand rôle à la conscience de

de leur stabilité, de leur énergie, quand les impressions sont trop vives, trop rapides, trop multipliées. » p. 161.

(1) Chez les sujets éminemment sensibles, les impressions intérieures, et même, dans certains cas, les opérations des viscères qui s'y rapportent, deviennent percevables au moyen de l'extrême attention que les sujets y donnent; p. 134.

On doit rapporter aux impressions internes tout ce que l'on appelle instinct, par opposition à ce qu'on appelle détermination raisonnée.

l'effort voulu, au sentiment des mouvements « exécutés avec besoin et désir », dans la formation de la conscience du moi et des corps extérieurs (1).

Cabanis et Bichat aboutissent à une sorte de vitalisme psychologique ou de sensualisme biologique comme on

(1) Cabanis, II, p. 275 et suiv.

Un grand nombre de fonctions importantes et régulières s'accomplissent sans que le moi reçoive aucun avertissement de leur action.

Le jeu des organes, auquel la conscience et la volonté de l'individu ne prennent aucune part, et qui s'exécute sans qu'il en soit informé, modifie cependant d'une manière très sensible et très prompte tout son être moral.

Il faut donc considérer le système nerveux comme susceptible de se diviser en plusieurs systèmes partiels inférieurs, des moi partiels. (Van Helmont)

Toutes nos sensations de moi se rapportent au centre général.

D'autre part (II, p. 295 et suiv.),

Tracy prouve que toute idée de corps extérieur suppose des impressions de résistance;

Que les impressions de résistance ne deviennent distinctes que par le sentiment du mouvement ;

Que ce même sentiment du mouvement tient à celui de la volonté qui l'exécute ; qu'en conséquence la conscience du moi senti, du moi, reconnu distinct des autres existences, ne peut s'acquérir que par la conscience d'un effort voulu.

Qu'en un mot le moi réside exclusivement dans la volonté.

Cabanis ajoute : pour recevoir la sensation de résistance, la présence des corps extérieurs ne paraît pas indispensable, puisque le poids de nos propres membres et la force des muscles nécessaires pour les mouvoir, qui sont l'un et l'autre très variables, ne peuvent manquer de mettre le moi dans cette même situation, d'où l'on sait maintenant que résulte pour lui l'idée des autres corps.

Cabanis paraît croire (*ibid.*, p. 315) que le désir contrarié et la présence des objets malgré le désir suffit à donner l'idée des corps extérieurs; cela contre Tracy.

voudra. Les opérations désignées sous le nom de morales résultent directement comme celles qu'on appelle physiques, de l'action, soit de certains systèmes particuliers, soit de l'ensemble du système vivant : et tous les phénomènes de l'intelligence et de la volonté prennent leur source dans l'état primitif ou accidentel de l'organisation, aussi bien que les autres fonctions vitales et les divers mouvements dont elles se composent, ou qui sont leur résultat le plus prochain (1).

Ainsi chez eux la psychologie est fondée sur la physiologie. Les opérations de l'intelligence et de la volonté se trouvent confondues, à leur origine, avec les autres mouvements vitaux. La Sensibilité physique est la source de toutes les idées ; elle est aussi la source des mouvements de la vie (2). Mais si l'homme physique domine l'homme moral, il est soumis à toutes les forces physiques et à toutes les forces morales qui peuvent agir physiquement sur lui : les habitudes d'un individu ou d'un peuple dépendent ainsi du climat, du régime,

(1) Cabanis. II, p. 2.

(2) La sensibilité est le dernier terme des phénomènes qui composent ce que nous appelons la vie ; et elle est le premier de ceux dans lesquels consistent nos facultés intellectuelles ; ainsi le moral n'est que le physique considéré sous un autre point de vue.

Vivre c'est sentir. Cabanis ira jusqu'à l'hypothèse de la vie universelle : partant de l'analogie entre la sensibilité animale, l'instinct des plantes, les affinités électives et l'attraction, il tendra, vers la fin, à expliquer l'attraction par la sensibilité et toute la matière par la vie.

du milieu physique et social; et l'on peut étudier de plus près ces forces, et, en les étudiant, les diriger (1).

C'est donc une histoire naturelle de l'homme, une médecine philosophique qui s'engage dans de profondes analyses sur l'instinct, la sympathie, l'histoire physiologique des sensations.

*
* *

Tracy (2) convient avec les idéologues biologistes que la connaissance des facultés intellectuelles est une partie de la zoologie. Mais, moins médecin et plus psychologue, il étudie surtout la formation et la filiation de nos idées. Son système est idéologie, quant au sujet, grammaire générale, quant au moyen, logique, quant au but. Son idée prédominante, au moins dans la forme définitive de sa philosophie, c'est l'influence de la volonté sur la faculté de penser. C'est par l'action et le mouvement que nous prenons connaissance des corps et de nous-mêmes. « Être voulant et être résistant c'est être réellement, c'est être. » La volonté en lutte contre la force d'inertie de nos membres nous donne la sen-

(1) Par exemple, par l'effet du régime, les organes acquièrent de nouvelles manières d'être, de sentir, et d'agir. Cabanis, p. 342. Les divers fondateurs d'ordres religieux ont utilisé cela. Le climat agit par la nature des aliments qu'il fournit; par le genre d'habitudes qu'il fait naître, II, p. 50 et suiv.

(2) « Les *Éléments d'idéologie* de mon collègue Tracy sont le seul ouvrage vraiment complet sur cette matière. » Cabanis, I, VIII, n.

sation de mouvement ; l'arrêt de ce mouvement, alors que nous voudrions le continuer, la sensation de résistance. De la résistance, la conscience passe à l'étendue. Le monde se déploie tout au long de l'effort moteur. De là une analyse très poussée des mouvements volontaires et involontaires, conscients et inconscients, et une théorie de l'habitude, qui domine l'analyse de la mémoire, du jugement, de l'instinct et du désir. L'analyse des idées est faite en fonction du langage ; l'analyse du discours met en lumière les éléments essentiels de la pensée ; la grammaire générale est en réalité la Logique générale. « Toutes les langues ont des règles communes qui dérivent de la nature de nos facultés intellectuelles, et d'où découlent les principes du raisonnement ;... il faut avoir envisagé ces règles sous le triple rapport de la formation, de l'expression et de la déduction des idées, pour connaître réellement la marche de l'intelligence humaine, et cette connaissance non seulement est nécessaire à l'étude des langues, mais encore est la seule base solide des sciences morales et politiques (1). » Cette grammaire générale, telle que la développe Tracy, est en somme une excellente étude du langage, depuis le langage naturel jusqu'aux langues savantes et réfléchies. Destutt insiste volontiers sur les questions d'origine : « On ne comprend jamais bien une chose quand on ne voit pas

(1) *Idéologie*, Préface de l'édition de 1801.

comment elle est faite (1). » C'est ainsi qu'il y a dans son livre une intéressante étude de l'évolution de l'écriture.

La volonté, base de la vie psychologique, est la base de la vie sociale, c'est d'elle que naissent besoins et moyens, passion et action, souffrance et puissance ; de là, la propriété, les idées de richesse et de dénuement, de travail, de liberté et de contrainte, de droit et de devoir. Inversement l'homme ne peut subsister qu'en société. La suite continuelle d'échanges, en laquelle consiste la société, produit concours de force, accroissement et conservation des lumières et division du travail. C'est ainsi que l'état de nature n'est qu'un germe. « Nous sommes entièrement les ouvrages de l'art, c'est-à-dire de notre propre travail (2). » « Notre disposition à nous perfectionner croît dans une proportion bien plus rapide que notre perfectionnement (3). »

Destutt s'arrête, satisfait de son système, qui l'a mis pleinement en possession de la vérité ; il ne lui reste plus « aucun louche ni embarras », il est en sécurité entière ; satisfait aussi de son époque, toute pénétrée d'idéologie. « Le moment où les hommes réunissent un grand fond de connaissances acquises, une excellente méthode et une liberté entière, est donc le commencement d'une ère absolument nouvelle dans leur histoire.

(1) P. 325, n.
(2) P. 289.
(3) *Idéologie*, p. 298.

Cette ère est vraiment l'ère française ; et elle doit nous faire prévoir un développement de raison et un accroissement de bonheur, dont on cherchera en vain à juger, par l'exemple des siècles passés (1). »

*
* *

En 1802 Maine de Biran publie son mémoire sur l'Habitude, l'un des rares ouvrages qu'il publiera. Sa doctrine est déjà nettement préformée dans cet ouvrage ; mais sa doctrine n'apparaîtra, beaucoup par sa faute, qu'à quelques-uns de ses contemporains. C'est bien plus tard que Biran a été connu, sous ses traits personnels. Il a tout d'abord passé pour un pur idéologue

Sa thèse essentielle est la distinction de la Passivité, sensation, affection, et de l'Activité, de l'effort, du moi.

Le point de départ de Cabanis est exact : la faculté de recevoir des impressions est la propriété la plus générale de l'organisation et de la vie ; mais ce ne sont là que des modifications affectives ; c'est seulement par le mouvement, par l'effort qu'elles sont distinguées les unes des autres et que le moi s'en distingue. L'habitude, qui a sur eux des effets inverses, permet de dissocier ces deux éléments : c'est donc, sous l'habitude, tout le problème de la vie mentale.

La démonstration de la thèse est psychologique : là où il y a perception, il y a mouvement ; sans mouvement,

(1) *Ibid.*, II, p. 10.

il n'y a que sensation. Dans les sensations passives, il n'y a point de distinction. Si elles sont vives, je m'identifie avec elles, je me perds en elles. « Mon moi est concentré dans un point, le temps et l'espace ont disparu, je ne distingue, je ne compare rien. » Ainsi la faculté de percevoir dépend absolument de la motilité volontaire : chaque sens est supporté par un système moteur et les organes peu mobiles subissent l'action d'organes supérieurs en mobilité : ainsi le toucher aide la vue, le langage aide l'audition. De même l'activité motrice fait la mémoire, en apportant l'existence, la causalité et le temps.

Or cette activité motrice est profondément différente de la motilité, telle que l'entendait Cabanis : ce qui se passe dans les organes, l'activité sensitive, leur jeu interne, ces modifications du ton des organes, ce sont des lois des machines vivantes, qui s'exercent en nous sans nous. Il y a en nous une activité sensitive, purement vitale, qui s'exerce sans conscience distincte de l'activité motrice, ou de la détermination volontaire ; ce jeu de l'organisation, ce principe passif, commande jusqu'à un certain point le moral. L'imagination passive ne fait que le refléter.

L'habitude efface la sensation, par le jeu même de cette activité sensitive. La sensation trop forte et trop affective au début, lorsqu'elle est travaillée par le mouvement, amenée dans des combinaisons et dans des

synthèses, sous l'effet de l'activité motrice, devient perception.

Biran part donc du même principe que Cabanis, la sensation de l'être vivant ; mais il y distingue, plus profondément que Cabanis, la modification affective et l'effort volontaire. Dans cette part prépondérante faite à la volonté il se réclame du reste de Tracy. Nul mieux que lui, et dès cette époque, n'a marqué l'opposition de la sensation et de la perception, de la passivité et de l'activité. Cette opposition profonde qui tient chez lui autant à l'observation de sa nature, qu'à l'analyse de la sensation, devait prendre plus tard un aspect tragique. Partie de la constatation de la passivité, du jeu passif des sentiments, du mécanisme de l'organisation qui règle dans le corps le moral et le changement de l'âme, sa psychologie devait revenir vers le tard à la restauration de la sensibilité profonde, si profonde qu'elle dépasse l'âme même et atteint, par delà, la réalité divine.

Il semblait donc que le XVIIIe siècle finissant eût réussi à constituer une vaste analyse de l'homme, capable de servir de base à une large philosophie : il eût pu sembler vers 1805 que tout était prêt pour une large psychologie, à la fois scientifique et profonde, prenant l'homme tout entier, le rattachant à la nature et scrutant toute sa conscience : une psychologie biologique, psychologique, pathologique, sociologique.

Mais l'esprit idéologique, si constructeur au fond,

devait apparaître d'abord comme destructeur, comme une philosophie sceptique et révolutionnaire, et les événements politiques, issus de la révolution, devaient favoriser un autre système.

*
* *

Stendhal tient des Idéologues par sa conception de la philosophie. Pour lui, comme pour eux, la philosophie c'est la connaissance de l'homme, et de cette connaissance on peut et on doit tirer les règles de l'action raisonnable. Il n'y a vraiment que deux sciences au monde : la science de connaître les motifs des actions des hommes, et la logique ou l'art de ne pas nous tromper en marchant vers le bonheur (1). Il accusera plus tard la nouvelle philosophie, c'est-à-dire l'éclectisme, d'avoir confondu les choses les plus différentes en mêlant à ces questions la science de Dieu et la science de l'Ame (2). Il souscrit entièrement à la formule de Destutt, que l'Idéologie est une partie de la Zoologie et non une partie de la métaphysique, si l'on entend par ce mot les recherches sur l'origine et la destination du monde. Stendhal s'est toujours tenu à l'écart de telles spéculations. Le seul fragment d'allure générale que l'on trouve dans son œuvre est bien connu : « Tout le matérialisme est dans ces mots : tout ce qui est, est cristallisé.

(1) *Corr.*, II, p. 245 (18 juin 1822).
(2) *Corr.*, II, p. 510 (28 déc. 1829).

Toute l'objection est dans ceux-ci : en jetant sur des feuilles de papier des milliers de caractères, quelle absurdité qu'une *Iliade* se soit trouvée imprimée.

« Mais si tout ce qui n'était pas une Iliade a été détruit (1)? » Pour Stendhal comme pour les Idéologues, la métaphysique, c'est la description de la genèse et des lois de l'intelligence et de la volonté (2) : Il garde de son éducation idéologique, le goût de la recherche limitée, de la définition, et de la classification des faits humains (3), et aussi une croyance très vive à la méthode : qui connait l'homme, sait se servir de l'homme et d'abord de soi-même. La conquête du bonheur est au terme de la science.

Son esprit net et précis (4), son goût du détail caractéristique, sa vision ferme et intelligente, son horreur de ce qu'il appelle l'hypocrisie et le vague (5), le pré-

(1) *Journal*, p. 32 (18 thermidor 1803).

(2) *Corr.*, I. p. 85 (mai 1804).

(3) *Corr.*, II, p. 10 (30 sept. 1816). « La connaissance de l'homme... si on se met à la traiter comme une science exacte, — fera de tels progrès, qu'on verra, aussi net qu'à travers un cristal, comment la sculpture, la musique et la peinture touchent le cœur. » Et en effet, dans l'*Histoire de la Peinture*, ce qu'il se propose avant tout, c'est de « dégager le principe moral » c'est-à-dire les lois psychologiques du plaisir esthétique : exemples, la sculpture et la répartition de l'attention ; le principe du raccourci : voir beaucoup en peu d'espace.

(4) Voir Arbelet, *Jeunesse de Stendhal*, p. 377.

(5) Brûlard, I, p. 151, 388 : II, p. 1, 56, 61. L'hypocrisie a pour lui un sens assez vaste : « J'aimais et j'aime encore les mathématiques pour elles-mêmes, comme n'admettant pas l'hypocrisie et

disposaient à l'Idéologie et l'ont maintenu en contact avec elle. Son originalité propre est de lui avoir joint de la façon la plus savoureuse, un autre élément non moins essentiel et en apparence incompatible avec lui.

Ceci dit, est-il besoin d'ajouter qu'un autre trait de son esprit s'oppose à ce qu'il devienne un Helvétius, un Tracy : c'est le goût du détail concret, l'impuissance au système, le sentiment artistique, l'esprit littéraire. « Pour ces sortes de vérités, il faut un esprit sage, calculateur, ne pensant jamais qu'à ce qui est démontré vrai. Je suis si peu fait pour les sciences sages, qui ne s'occupent que de ce qui est démontré (1) » ; « j'aime à la folie les contes qui peignent les mouvements du cœur humain bien en détail et je suis tout oreilles (2) ». S'il tire des anecdotes une métaphysique (3), s'il les utilise pour des conclusions morales (4), l'artiste, le conteur s'opposant à l'analyste, s'arrête de préférence à la peinture de la vie. Ces narrations pourront porter

le vague, mes deux bêtes d'aversion. » (I. 131.) — « Les vers m'ennuyaient comme allongeant la phrase et lui faisant perdre sa netteté. J'abhorrais coursier au lieu de cheval, j'appelais cela de l'hypocrisie. » Et la phase de doute sur les mathématiques : « Mes chères mathématiques ne sont-elles qu'une tromperie ? » (II, p. 60.) « Un cafard aurait pu me convertir à ce moment : Tout est erreur, tout est de convention, adoptez les conventions qui vous feront le mieux recevoir dans le monde. » (II, p. 61.)

(1) *Rome, Naples et Florence*, p. 104.

(2) *Ibid.*, p. 92.

(3) *Ibid.*, p. 106, n.

(4) *Ibid.*, p. 106, n.

ce titre : Introduction à la connaissance du cœur humain (1), mais elles demeurent le plus souvent à l'état de narration.

Stendhal ajoute à l'idéologie une analyse de la passion. Cette analyse n'a réuni tous ses éléments et n'est à peu près constituée qu'avec le livre *De l'Amour* c'est-à-dire en 1823. Mais les principes essentiels, les idées mères apparaissent dès les premières notes et depuis n'ont guère varié. Aussi est-il possible et nécessaire que nous les exposions dès maintenant. Les critiques, que Stendhal adressera aux idéologues, se comprendront mieux. Nous allons donc présenter d'abord ce que l'on pourrait appeler le système de Stendhal, l'essence du beylisme, et non point certes le beylisme tout entier, considéré comme ensemble de règles, comme un traité de la sagesse dans la vie. Nous allons le présenter d'un coup, et sans nous poser précisément la question du développement historique ; nous verrons ensuite sa critique de l'Idéologie.

Il semblerait d'abord que l'idée dominante de Stendhal soit très proche de Rousseau, qu'il défende, lui aussi, la nature contre la société ; la nature humaine primitive, avec son élan et sa naïveté, contre le nivellement et l'étiolement de la vie sociale. Mais cette notion a besoin d'être précisée.

Pour Stendhal, l'énergie spontanée de l'âme est la

(1) *Ibid.*, p. 55.

racine commune des passions et des arts. Cette énergie est jusqu'à un certain point l'expression de la constitution physique; en tout cas elle subit profondément l'action du tempérament; elle se présente sous des formes différentes selon les conditions externes et les différents tempéraments : ceci est l'influence de Cabanis. Mais elle subit aussi, comme le voulait Helvétius, l'influence des formes sociales et elle se complique avec le développement de la société. Certaines formes sociales compriment l'élan de cette énergie ; par exemple la cour de Louis XIV après la Fronde, ou la Restauration après Bonaparte et la révolution. Certaines formes sociales favorisent son épanouissement : par exemple les périodes de formation trouble ou de dissolution agitée, les périodes de crise, comme la vie inquiète des républiques italiennes du moyen âge, la secousse de la Fronde, le bouleversement de la Révolution, tout ce qui fait éclater les lignes solidifiées et convenues de la société et apparaître à la surface les profondeurs ardentes de l'âme individuelle, conservée intacte dans des individus d'élite, ou dans les bas-fonds de la société, jusque-là à l'écart de toute vie active.

Ainsi, la Société est condition du développement de cette énergie, qui, à l'état sauvage, n'est que brute ; sans la complication sociale qui la raffine et l'enrichit, elle ne dépasse pas le stade élémentaire ; c'est la Société qui rend possible une passion comme l'Amour. Mais, d'autre part, la plupart des formes sociales tendent à

refréner cette énergie ; et les formes les plus hautes et les plus parfaites de la vie sociale hâtent l'avènement d'une vie moyenne et sûre, aussi peu favorable que possible aux aspirations ardentes, aux caprices, à l'entrechoc des énergies individuelles ; le progrès politique et le bonheur de l'humanité, effets et bien suprême de la société, sont en contradiction directe avec l'épanouissement et le bonheur de l'homme.

De là vient la prédilection de Stendhal pour ces formes de civilisation qui laissent voir la nature à nu, et pourtant plus intéressante qu'à l'état sauvage.

« Je ne sais si l'on pourrait trouver, hors de l'Italie... une époque assez civilisée pour être plus intéressante que les Riccaras, et assez pure de vanité pour laisser voir le cœur humain presque à nu.

« Ce dont je suis sûr, c'est qu'aujourd'hui, l'Angleterre, l'Allemagne et la France sont trop gangrenées d'affectation et de vanité de tous les genres pour savoir de longtemps fournir des lumières aussi vives sur la profondeur du cœur humain (1). »

L'Énergie, c'est avant tout la « qualité personnelle (2) », l'élan de la personnalité. « Ce n'est pas une qualité personnelle que d'être comme tout le monde. » L'homme qui se jette dans le monde n'existe que par les autres ; il n'est pas lui-même. Tout homme digne

(1) Réflexions inédites. (Paupe, *Histoire des Œuvres de Stendhal*, p. 159.)

(2) *Corr.*, III, p. 82.

de ce nom doit avoir un respect infini pour les mouvements de son âme. La vie humaine, non gâtée par la vanité, est sensation individuelle, avant tout. L'énergie est naïveté, simplicité, expression immédiate d'une âme ; son opposé, c'est de songer à l'effet produit sur les autres (1).

L'Énergie, c'est la force du caractère, la force et la constance de la sensibilité, l'ardeur, l'activité, la lutte violente pour les grands intérêts : énergie brûlante ou sombre, suivant le bonheur ou l'adversité ; maintien de soi-même en face des dangers, de l'absence de sûreté (2), goût du risque et du péril, avec la franchise audacieuse qui dirige l'aventure ; jeunesse de l'âme, puissance d'inventer sa destinée.

Ainsi l'énergie n'est pas le simple courage. « De nos jours on a trouvé le secret d'être fort brave sans énergie ni caractère (3). » L'énergie sait inventer et vouloir (4).

La passion est, comme l'art, l'expression de cette énergie spontanée, mais l'art est un phénomène plus complexe, et il faut considérer la passion d'abord.

La passion, dans son essence profonde, est énergie.

(1) *Promenades*, II, p. 6. *Corr.*, I, p. 111 (21 août 1804), « franc, naturel, énergique ».

(2) *Corr.*, II, p. 38 (ceci à propos de l'énergie italienne).

(3) *Promenades*, I, p. 214.

(4) *Ibid.*, II, p. 6. Stendhal écrivait, dès 1803 (*Journal*, p. 30) : « L'énergie qualité *sine qua non genius* » et l'on trouve dans la *Correspondance*, I, p. 111 et 115 (année 1804), les traits principaux de cette définition de l'énergie.

Elle est « l'effort qu'un homme qui a mis son bonheur dans telle chose, est capable de faire pour y parvenir (1) ». Elle est le désir ardent, réalisateur de son objet. A la prendre dans toute sa force et sa profondeur, on la voit dépasser de bien loin la description superficielle et étroite, qui en est donnée si souvent.

Elle crée à la fois l'objet du bonheur et le bonheur ; elle est créatrice de valeurs, elle élargit l'âme. Elle exprime une activité intime et profonde bien au delà de la secousse superficielle des sens. Les mouvements de l'âme que la fidélité à soi-même, la dignité intérieure, obligent à respecter, visent de grands objets. « Les passions vives créent des intérêts nouveaux et singuliers (2). » Ainsi, dès l'abord, la passion loin d'enfermer l'individu en soi-même, l'affranchit de soi, par l'élargissement qu'elle lui propose.

La passion est désintéressée ; elle agit par plaisir, c'est-à-dire pour agir, pour parvenir à son objet, qui est elle-même, pour se donner carrière à elle-même, se « débonder », se « sfogare ». Ici, elle est le contraire de l'intérêt réfléchi, qui agit pour porter les hommes à faire telle action que nous croyons bonne à nos intérêts, de la vanité qui cherche à donner au voisin une idée magnifique de notre individu. Ainsi elle a quelque chose d'effréné, de profond, de franc, de rude et de

(1) *Corr.*, I, p. 105.
(2) *Corr.*, II, p. 217.

libre. Une grande âme est à elle-même la source de toutes ses jouissances (1).

La passion se perd, s'épanouit dans son objet. Elle est l'Ame contre l'Amour-propre, la sensibilité contre la froide sécheresse ; mélange d'action vive et de contemplation voluptueuse, violente et rêveuse, elle étend infiniment par ses recherches et ses extases les limites du moi. « Mon amour-propre, mon intérêt, mon moi avaient disparu ; en présence de la personne aimée, j'étais transformé en elle (2). » Ainsi l'égoïsme tombe (se préférer à tous les autres plus ou moins) (3), dans l'exaltation de la passion. « Les plaisirs égoïstes ne sont jamais enivrants ; ce qui l'est, c'est de voir un être qu'on aime aussi heureux qu'on peut le rendre. C'est ce qui a fait inventer la vertu (4). » Aussi l'agitation des passions est-elle infiniment supérieure à la froide insensibilité et aux jouissances d'amour-propre (5). Elle révèle l'âme à soi-même, l'âme élargie par son objet et son effort ; la rêverie, qui est son effervescence, met l'énergie en présence de soi-même ; l'action se contemple et se possède dans une sorte d'extase. Le passionné, comme le musicien, perçoit les sons de l'âme et la

(1) *Corr.*, I, p. 286 (1806).

(2) Brûlard, I, p. 25.

(3) *Corr.*, I, p. 21. Stendhal n'écrira-t-il pas, *Amour*, 212 n. « L'Amour n'est une passion qu'autant qu'il fait oublier l'amour propre... ou il est tout, ou il n'est rien. »

(4) *Corr.*, I, p. 264 (1806).

(5) *Corr.*, I, p. 78.

sensibilité pure : exaltation confuse et laisser aller de la sensibilité.

Ainsi la passion est généreuse ; elle implique un élan, un risque, le don de la personne. Amitié, amour ne sont point des déguisements de l'intérêt ; au moins dans les âmes vraiment passionnées ; car il y a bien des âmes prosaïques et bien des contrefaçons de la passion. Le nombre des âmes sensibles, des âmes ardentes est infiniment petit. Sur cent personnes, il y en a quatre-vingt-dix-huit, qui n'ont d'autre passion que la vanité ; on fait semblant de céder à un sentiment ; on ne cède en effet qu'à l'intérêt plus ou moins bien calculé, et on joue la comédie plus ou moins bien (1). Voilà toute la différence entre l'intérêt prosaïque et l'intérêt passionné (2).

La controverse est éternelle entre l'Amour-propre et le pur Amour ; des psychologies, des morales et des théologies, aucune n'a nié l'Amour-propre ; quelques-unes seulement ont reconnu le pur amour, le désintéressement qui exclut toutes demandes et par l'amour même, qui est au cœur de toute passion, la possession d'une sorte de béatitude qui les rend inutiles, et comme disait Bossuet, la « sublimité exorbitante » de l'aboli-

(1) *Corr.*, I, p. 89. L'homme qui se jette dans le monde renonce à vivre pour lui ; il ne peut plus exister que pour les autres, mais aussi les autres n'existent que pour lui.

(2) *Corr.*, II, p. 217. Sur les âmes froides et sèches et les âmes sensibles, voir *Corr.*, I, p. 158 (1805) et p. 161.

tion de soi-même et de la fusion avec l'objet aimé. Ainsi, pour laïciser la doctrine, il y aurait, au terme de la passion, le plein don de soi-même à l'objet, l'invasion de l'objet, la disparition dans l'objet, un état infus et confus, passif et contraignant, quelque chose comme une adoration éperdue après l'éblouissement devant l'insaisissable. Quelle antithèse à la doctrine qui ramène toute passion à n'être qu'un déguisement de l'Amour-propre !

Stendhal est plus près des mystiques que des philosophes de l'égoïsme ; certes, il n'aurait rien à objecter à l'Amour-propre, entendu comme le plein déploiement de soi ; rien, sinon ceci que la passion est créatrice de valeurs, qu'elle projette hors de soi ses objets, qu'elle se cherche hors d'elle-même, qu'elle se dépense pour se dépenser, qu'elle disparaît dans ce qu'elle aime. Ainsi, ce plein déploiement du Moi ne va pas, pourrait-on dire, sans la position d'un non-Moi, qui devient la fin de ce Moi ; tout plaisir est en nous et nous-même, comme toute activité ; mais ce n'est point nous-même, ni notre plaisir que la passion recherche comme sa fin ; du moins nous ne recherchons ce nous-même qu'élargi par notre passion : notre passion s'aime soi-même et ses objets, au delà du Moi superficiel, sensible et aperçu.

Ainsi le plaisir n'est pas recherché comme une fin ; agir par plaisir, pour les âmes nobles, c'est au fond agir par passion ; le plaisir vaut ce que valent l'action

et le désir ; nous trouvons du plaisir dans les objets de nos passions parce qu'ils nous agréent, parce qu'ils expriment notre essence profonde, notre puissance d'agir, notre effort vers le bonheur ; et Stendhal dirait volontiers que la passion d'un individu diffère de la passion d'un autre, autant que ces deux individus diffèrent. Ainsi, il y a dans l'énergie le caractère absolu d'une force qui brise les limites étroites du Moi et qui, posant un ordre de fins qu'elle crée, se déploie pour leur réalisation ; l'inertie ou la faiblesse de l'âme sont secouées par ce puissant sursaut de la nature, dans les périodes désordonnées et confuses où la rupture des cadres sociaux laisse place à l'action personnelle et au sentiment individuel ; et l'histoire est en un sens l'histoire de l'âme, endormie ou ardente, opprimée par le destin ou qui se fait à soi-même son destin.

A plus forte raison disparaissent, pour l'âme passionnée, et dans ses moments de passion, l'Amour-propre entendu comme retour sur soi, calcul de l'intérêt, esprit et activité manœuvrant pour amener des circonstances favorables, pour porter les hommes à faire telle action que nous croyons bonne à nos intérêts, en somme l'Amour-propre réfléchi ; l'Amour-propre naïf, l'égoïsme, l'Amour petit d'un Soi étroit et petit, qui tient tout entier dans les besoins matériels, dans la sensibilité physique, dans de petits besoins sociaux ; l'Amour de soi reflété en autrui, la vanité ; car insensiblement l'amour-propre va se perdre dans la vanité,

dont il est d'abord l'opposé : « L'Homme qui se jette dans le monde renonce à vivre par lui ; il ne peut plus exister que par les autres ; mais aussi les autres n'existent que pour lui (1). »

Cela rappelle Vauvenargues. Si l'objet de notre Amour nous est plus cher sans l'être que l'être sans l'objet de notre Amour, il paraît que c'est notre Amour qui est notre passion dominante et non notre individu propre. On peut s'aimer hors de soi davantage que son existence propre ; on n'est point à soi-même son unique objet ; les passions nous donnent aux choses, alors que l'amour-propre veut que les choses se donnent à nous. C'est la distinction que fait Vauvenargues entre l'Amour-propre et l'Amour de nous-même. Il y a donc dans l'Amour deux mouvements de sens contraire ; il y a deux façons d'aimer qui peuvent s'isoler l'une de l'autre, ou bien s'unir et se compliquer.

La doctrine de La Rochefoucauld est-elle si contraire à celle-ci ? La Rochefoucauld soutient que nous ne pouvons aimer que nous, puisque nous ne pouvons être que

(1) *Corr.*, I, p. 89. *Amour*, 212, n. « L'Amour n'est une passion qu'autant qu'il fait oublier l'amour-propre. »

Stendhal expliquera parfois le dualisme amour-propre, passion, par un dualisme physiologique. Mais cet emprunt n'exprime pas, je crois, sa pensée profonde quant à la passion.

« Le grand sympathique, en ce sens très mal nommé, serait la cause de l'intérêt personnel [la vie organique] et le cerveau [vie de relation] la cause du besoin de sympathie : voilà les deux principes qui se disputent notre vie » ; *Hist. de la Peinture*, p. 213. Il cite à ce propos Destutt Tracy.

nous ; ainsi nous n'aimons une autre chose que dans son rapport à nous et comme occasion pour nous-même d'être accrus ou diminués ; c'est là un mouvement tout spontané et inconscient : c'est nous-même. Ce mouvement peut se compliquer d'un intérêt réfléchi et calculé, d'un retour conscient et volontaire sur soi. Ainsi tout est Amour-propre, et lorsque nous paraissons nous préférer autre chose, nous ne faisons que suivre notre goût et notre plaisir ; cette autre chose n'est qu'une nouvelle occasion pour nous d'être nous-même ; ainsi l'Amour est, dans l'âme, passion de régner, dans l'esprit, sympathie, et dans le corps, « envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime après beaucoup de mystères ». Ainsi tout est Amour-propre et « s'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du cœur et que nous ignorons nous-même » c'est-à-dire que s'il y a un Amour pur c'est le contraire du pur Amour, c'est l'Amour-propre.

Mais si l'Amour-propre réfléchi est le redoublement de l'Amour-propre naïf et si l'Amour-propre est le seul Amour, étant l'Amour de soi-même et de toutes choses pour soi, l'ampleur même que La Rochefoucauld lui assigne fait qu'il dépasse de loin l'égoïsme étroit, asservi à des fins inférieures ; du moins il y avait dans la première édition des *Maximes* un brillant tableau, que l'auteur n'a point maintenu et qui donne à l'Amour-propre toute la valeur et toute la dignité d'un principe

métaphysique. Cette force qui ne se repose jamais hors de soi et ne s'arrête dans les sujets étrangers que pour en tirer ce qui lui est propre, cet Amour qui fait à soi seul la beauté et le mérite de ses objets, qui ne court qu'après soi, invisible à soi-même : qui ne se soucie que d'être et qui, pourvu qu'il soit, veut bien être son ennemi ; cette passion fertile en souplesses, en transformations, en raffinements : ce désir dont toute la vie n'est qu'une grande et longue agitation, dont la mer est l'image sensible, l'Amour-propre ainsi entendu, devient presque l'Amour tout court, étant entendu que l'Amour est toujours en un sujet qui aime, et qui ne peut ne pas s'aimer en aimant.

Toutefois il ne faudrait pas forcer le rapprochement, et ce que nous avons dit suffit à maintenir la différence. Pour Stendhal la passion est comme une nouvelle âme dans l'âme, un nouveau sujet qui se crée en même temps que son objet, un nouveau Moi au-dessus de l'ancien : donc en un sens l'anéantissement et non point l'achèvement de l'ancien.

Ainsi l'idée d'Énergie apparaît chez Stendhal comme une idée plus large où s'anéantit l'Amour-propre, aussi bien que le pur Amour, comme une sorte de synthèse supérieure où ces deux notions se concilient ; ou, si l'on préfère comme un intermédiaire entre ces deux notions et qui garde quelque chose de chacune d'elles : un sujet, un Moi, qui se fait, qui se réalise, mais dans des réalités étrangères où il s'absorbe. La doctrine de

l'Amour-propre est vraie des âmes prosaïques, fausse des âmes passionnées. La doctrine du pur Amour serait vraie de ces dernières, avec cette correction que toute passion est une personne, que la passion est par excellence la vie d'une personne, qu'elle a un sujet pour principe, sinon pour fin ; encore est-il des moments de passion où le sujet semble s'anéantir dans son adoration de l'objet.

De même cette idée sera comme un intermédiaire entre le corps, la sensibilité physique d'Helvétius, et l'âme. Il y a le corps ; il y a l'âme, ou toutes les passions ; il y a la tête, ou le centre des combinaisons. Le corps et la tête sont les valets de l'âme, et l'âme obéit elle-même au moi, qui est le désir du bonheur (1). Le foyer des passions, l'énergie, est comme le principe supérieur de toute vie.

L'idée d'Énergie apparaît ainsi comme une idée souple et élastique capable de bien des flexions, de bien des raffinements, de bien des transformations. Il y a en elle à la fois le vague et la puissance de séduction qu'il y a toujours eu dans l'idée abstraite de puissance ; le charme de nouveauté, l'apparence irréductible et souveraine que le vitalisme venait de redonner à l'idée de vie ; l'imprévu, le trouble d'une sensibilité renaissante ; le sentiment vigoureux de la force des passions tel qu'une philosophie naturaliste venait de le rétablir ;

(1) *Corr.*, I, p. 113 (1804).

l'éclat romantique, que la passion et le génie commençaient à prendre dans une littérature hostile à la raison ; le souvenir tout frais d'une grande catastrophe, de l'avènement d'une nouvelle société, de conflits ardents où des personnalités jusque-là comprimées s'étaient détendues à l'extrême, où toutes les ardeurs refoulées, puis épanouies avaient donné naissance à un héros ; le souvenir lointain de toutes les périodes de crise, où l'homme se retrouve homme, réveillé de la torpeur sociale et des mœurs de l'étiolement. Tout cela converge, spéculation, biologie, art, psychologie, histoire, et la notion d'Énergie est comme le point où toute cette convergence aboutit.

Tous ces éléments concourent à la formation de cette notion : tous, à peu près tous ensemble. Nous avons vu dans le *Journal* de 1803 la vigoureuse formule « l'énergie, qualité *sine qua non* genius ». Nous avons vu dans la *Correspondance* de 1804 ce goût de ce qui est « absolument franc, naturel, énergique » de « cette franchise audacieuse qu'inspire la passion » ; cette critique de l'égoïsme ; en 1806 : « il faut qu'une grande âme soit elle-même la source de toutes ses jouissances ». La doctrine est formée tout d'un coup et longtemps avant que les livres viennent en faire l'application. Serait-il possible d'en savoir plus précisément la formation ? je ne le crois pas. Certainement il est possible de dater certains éléments, la connaissance précise du vitalisme par exemple et nous allons le faire. Peut-être l'élément

originaire est-il l'esprit révolutionnaire, l'amour de la révolution et la haine du bourgeois qui plongent dans l'enfance la plus lointaine (1); et aussi le sentiment très vif qu'une âme passionnée et extatique avait d'elle-même, et de son ardeur; l'art créateur, passion, exigence, qui déborde sur les sens, folie de la sensibilité, qui s'enchante soi-même par sa rêverie sur soi et par la magie sensible où elle se projette; l'art issu de la passion et qui la dépasse, allant de la profondeur ineffable du cœur aux combinaisons agréables des sens. Toute la puissance de captivation de la passion, Stendhal l'a sentie; toute sa puissance de réalisation semble lui avoir manqué : « il s'arrêta pour jouir et manqua d'attaquer »; l'énergie est chez lui-même l'aspiration à l'énergie, le rêve de l'énergie, la nostalgie d'un passé historique plutôt que la puissance de construction d'un avenir.

Il n'y a chez Stendhal que l'ébauche d'une explication mécaniste de ce principe dynamique. La doctrine des tempéraments, que nous étudierons par la suite, semblait lui fournir une explication commode; d'autant qu'il a écrit (*Histoire de la Peinture*, p. 210) : « Ce n'est que pour la commodité du langage que l'on dit le physique et le moral »; et en fait le tempérament bilieux lui paraît bien celui des grands actifs, forcés

(1) Brûlard, I, p. 24 et aussi la haine de l'hypocrisie, le goût de la sensibilité sincère.

aux grandes choses par leur organisation physique, par l'énergie accrue des humeurs et du système nerveux, par la violence et la force des idées et des affections : ce n'est que dans les grands mouvements, que les hommes de ce tempérament jouissent de l'existence ; d'autre part, le mélancolique avec ses extases et ses chimères est le type du passionné rêveur ; de sorte que telle combinaison, comme celle du bilieux mélancolique, esquissée par Stendhal, et dont il dit qu'elle est le tempérament du malheur, paraît envelopper l'ardeur et le rêve sombres, comme le type du sanguin bilieux enveloppera l'ardeur joyeuse et le rêve léger. D'autres tempéraments comme ceux du sanguin pur ou du flegmatique paraissent les contraires du tempérament énergique. Mais Stendhal n'a point serré de très près toutes ces notions.

Il n'est pas utile de suivre longuement les applications de cette idée centrale. Dans une lettre de 1817, Stendhal donne son vrai titre à l'*Histoire de la peinture ;* il l'appelle l'Histoire de l'Énergie en Italie. A vrai dire, son œuvre tout entière repose sur ce thème fondamental.

L'Italie de jadis et même celle d'aujourd'hui a seulement ce privilège d'être assez peu gangrenée d'affectation et de vanité pour fournir des lumières vives sur la profondeur du cœur humain (1). De là sa prédilection

(1) *Rome, Naples et Florence*, p. 172. « Dans ce pays, l'énergie

pour la vie italienne et pour la musique ; de là son amour pour les vieilles chroniques et l'histoire sincère, qui exposent la finesse et la force du moyen âge italien. Après la venue de la force barbare, destructrice de Rome (1), le commerce et la richesse des petites villes italiennes (2), la naissance de l'esprit républicain, la sagacité des papes, la religion de la confession et des indulgences ont produit ces mœurs si sanguinaires et si énergiques des républiques italiennes et cet état de tyrannie mal affermie si propice aux actions des grandes âmes et à la puissance créatrice des grands artistes. Telle a été, à un moindre degré, la France du moyen âge, quand, après la barbarie du x[e] siècle, la société s'est reformée lentement par l'amalgame des Romains et des barbares. La servilité monarchique brise tout cela ; chaque classe de sujets a intérêt à plaire au chef

des autres passions empêche la vanité de prendre l'accroissement gigantesque, que nous lui voyons en Angleterre et en France. »

(1) « Le feu primitif donné à la civilisation par l'infusion des barbares. » *Touriste*, II, p. 308.

(2) Dès 1806 (*Corr.*, I, p. 259, 22 mars 1806), on trouve cette idée :

« L'ennui produit la poésie, et pour que l'ennui fût produit généralement, il fallait une classe de gens riches et oisifs. Voilà, en effet, ce qu'étaient les Italiens en 1400.

« Rousseau... n'a pas vu que les arts, comme la corruption venaient de la même cause : la richesse superflue qui rend oisif. »

Ceci, du reste, est inspiré par Helvétius.

immédiat (1). La soif de plaire chasse l'originalité ; ainsi plus d'âmes ardentes, plus de vrais artistes. L'art, la passion, l'énergie politique se tiennent étroitement et sont des formes différenciées de la même énergie. Un même frein les tient en échec ; la bassesse monarchique, l'honneur ou la vertu arrangée à l'usage des rois (2). La cour de Louis XIV est l'extrême opposé des républiques italiennes du moyen âge. La Révolution rétablit la passion et l'énergie. L'explosion napoléonienne a achevé de bouleverser le vieux monde et de faire travailler les âmes ; aujourd'hui par l'effet de la révolution, le peuple est énergique, l'énergie cherche à se faire jour dans la littérature de 1837, au grand scandale de l'Académie et des hommes élégants et doux, nés avant 1780, accoutumés aux usages d'alors. Mais le déploiement de cette énergie est combattu par le régime politique des deux Chambres ; la sûreté, la tranquillité vont à l'encontre de la passion ; dans le modèle des pays démocratiques, en Amérique, il y a la liberté et la tranquillité, mais il n'y a pas les pas-

(1) *Histoire de la Peinture*, p. 41. « On n'a qu'à voir les mouvements d'une petite ville de France, lorsqu'un prince du sang doit passer, l'anxiété avec laquelle intrigue un malheureux jeune homme pour être de la garde d'honneur à cheval... » Précieuse note pour *le Rouge*.

(2) « On bat en brèche la monarchie absolue en ruinant la vanité et ses ouvrages avancés qu'elle appelle les convenances. La dispute entre Shakespeare et Racine n'est qu'une des formes de la dispute entre Louis XIV et la Charte. » *Amour*, p. 132.

sions qui font jouir. Ainsi il y a d'un côté l'énergie, la passion libre et les régimes politiques qui les favorisent, comme les républiques et les tyrannies du moyen âge italien ; de l'autre la monarchie à la Louis XIV ; entre les deux, toute espèce de régimes mixtes. L'histoire tout entière et l'histoire du cœur humain sont éclairées par ce principe. C'est bien la nature et la société qui sont les forces en présence. C'est le même mécanisme qui à différents moments de l'histoire tient en échec les mêmes forces. Les deux thèmes d'inspiration de Stendhal, la passion italienne et l'explosion napoléonienne se relient étroitement.

*
* *

Comment les Idéologues avaient-ils entendu la passion ?

Pour Helvétius, toute la passion se ramène à l'amour de nous-même, c'est-à-dire à la Sensibilité physique. Qu'il s'agisse des besoins physiques, qui sont en somme les passions naturelles, ou des passions factices, œuvre de la société, c'est toujours la sensibilité physique qu'on trouve au fond du creuset. Dans les passions dont l'objet paraît le moins appartenir au plaisir des sens, c'est cependant toujours la douleur et le plaisir physique que nous fuyons ou que nous recherchons. Helvétius donne comme preuve l'analyse de l'avarice, du désir des grandeurs, de l'orgueil. Ainsi toutes les pas-

sions factices, sous des noms divers, ne sont en nous qu'un amour de nous-même, et comme l'amour de la puissance est lié nécessairement à l'amour de soi, un amour du pouvoir déguisé et appliqué aux divers moyens de se le procurer. La Société dirige l'amour de soi vers des objets variés ; l'éducation développe et diversifie l'Amour de Soi : « Tout, jusqu'à l'amour de soi, est en nous une acquisition. On apprend à s'aimer : à être humain ou inhumain. L'homme moral est tout éducation et imitation ».

Tous les hommes sont donc susceptibles de toutes les passions ; c'est à l'éducation qu'il faut en attribuer la variété. Elles sont l'âme et la vie de l'homme et de l'Etat. Elles seules peuvent nous arracher à l'inertie et à la paresse ; en fixant l'attention, elles sont le germe productif de l'esprit ; elles vivifient le monde moral. Sans passions, pas de grands hommes ; le despotisme les étouffe.

La passion est le despotisme d'un désir (1), une continuité de sentiments de même espèce ; elle est illusion et aveuglement. D'un objet, elle ne considère que certaines faces ; elle croit trouver un objet où il n'existe pas. Elle construit son roman par-dessus la réalité.

Ainsi l'amour, ce prétendu amour métaphysique,

(1) « J'entends par passion forte une passion dont l'objet soit si nécessaire à notre bonheur, que la vie nous soit insupportable sans la possession de cet objet. » *De l'Esprit*, II, p. 59.

« tant vanté dans nos anciens romans » est avant tout amour physique. « Lorsqu'on imagine, par exemple, n'en vouloir qu'à l'âme d'une femme, ce n'est certainement qu'à son corps qu'on en veut ; et c'est, à cet égard, pour satisfaire ses besoins et surtout sa curiosité qu'on est capable de tout (1). » L'amour n'est qu'un désir déguisé de jouissance, épars sur toute la personne ; la démarche, les regards, les moindres gestes de la beauté sont le charme et l'ivresse des sens (2).

La puissance de l'amour physique est extrême. « Vos faveurs me font un Dieu. » Dans ses notes (3), Helvétius a fait le tableau le plus vif du désir et de ses transports. « C'est dans les transports de l'amour qu'on sent le bonheur d'exister et en mettant bouche contre bouche on troque d'âme (4). »

Mais, à côté de l'amour volupté, Helvétius a décrit l'amour passion, dont l'essence est de n'être jamais heureux (5). Tout lui sert d'aliment pour s'étendre et s'accroître ; l'amant déifie les beautés de sa maîtresse. L'Amour devient une occupation de l'esprit. Les soins,

(1) *De l'Esprit*, II, p. 358, note. Beyle écrira, *Journal*, p. 32 (1803) : « La curiosité entre pour beaucoup dans l'amour : moi à qui le dessin a donné l'habitude de chercher le nu sous les vêtements et de me le figurer nettement, je suis donc moins susceptible d'amour qu'un autre. »

(2) *Ibid.*, II, p. 137.

(3) Publiées par Keim ; en particulier, p. 22, 23, 70, 105.

(4) Notes, p. 105.

(5) *Ibid.*, p. 22, 23.

qu'exige une maîtresse, remplissent, d'une manière vive, l'intervalle qui sépare un besoin satisfait d'un besoin renaissant.

L'Amour passion est donc la complication sociale de l'Amour volupté. Il est l'effet de l'ennui, qui est, à son tour, un effet de l'imperfection des lois et du partage inégal des richesses. « Dans un gouvernement où les riches et les grands n'ont point de part au maniement des affaires publiques, où, comme en Portugal, la superstition leur défend de penser, que peut faire le riche oisif ? l'amour... Mais pour qu'une maîtresse devienne une occupation, que faut-il ? que l'amour soit entouré de périls, que la jalousie vigilante s'opposant sans cesse aux désirs de l'amant, cet amant soit sans cesse occupé des moyens de la surprendre. L'amour et la jalousie sont donc, en Portugal, les seuls remèdes à l'ennui... C'est à l'ennui qu'on doit pareillement, en Italie, l'invention des Sigisbées (1). » L'ennui est aussi à la base de l'Amour chevaleresque. « Pour conserver leurs désirs dans toute leur activité, pour occuper leur jeunesse et en écarter l'ennui, le chevalier et sa maîtresse durent, par une convention tacite et inviolable, s'engager, l'un d'attaquer, l'autre, de résister tant de temps. L'amour, par ce moyen, devenait une occupation (2). »

Ainsi les complications de l'amour dépendent de

(1) *De l'Homme*, IV, p. 137.
(2) *Ibid.*, p. 148.

celles de la société ; dans une nation occupée, on met peu d'importance à l'amour ; chez un peuple oisif l'amour devient une affaire ; le despotisme apporte à la fois les fers et les plaisirs. Alors que l'Amour physique est le plus simple et le plus agréable, une coquette est, pour les désœuvrés, une maîtresse délicieuse ; une coquette, c'est-à-dire une femme qui a la passion d'être adorée, et qui, pour cela, irrite toujours le désir des hommes et ne le satisfait presque jamais. La femme adroite se fait longtemps courir par le désœuvré (1).

Par l'amour, la femme devient juge du mérite ; ses faveurs, selon les changements qui surviennent dans les mœurs et les gouvernements, sont des encouragements à certaines vertus particulièrement utiles, donc particulièrement prisées.

On doit rapporter à l'amour, au désir de plaire, à la crainte de l'ennui, l'invention de la musique, des spectacles, de tous les arts du luxe. « Sans l'amour, que d'arts encore ignorés ! quel assoupissement dans la nature ! l'homme sans besoins serait sans principes d'action (2). »

De même, pour Cabanis, l'Amour, tel qu'on l'a

(1) Beyle écrira, *Journal*, p. 33 (1803) : « Une femme d'esprit mesure sa résistance au degré de désœuvrement de son amant. » Comme il y a deux formes d'amour, il y a selon Helvétius deux formes de jalousie (*De l'Homme*, III, p. 299, n.) : l'une qui vient de la vanité, l'autre de l'amour des plaisirs physiques.

(2) *De l'Homme*, I, p. 163, n.

dépeint et que la société le présente en effet quelquefois, est fort étranger au plan primitif de la nature : il a été dénaturé par une exaltation factice. Les obstacles sociaux l'ont poussé jusqu'au délire et à la fureur. Le défaut d'objets d'un intérêt véritablement grand, le désœuvrement général des classes aisées, dans les gouvernements monarchiques, les restes de l'esprit de chevalerie, cette espèce de conspiration des gens à talent « pour diriger toute l'énergie humaine vers des dissipations qui tendaient de plus en plus à river pour toujours les fers des nations » ; toutes ces causes sociales ont fait de l'amour un fantôme théâtral, « qui se nourrit de ses propres éclats, se complaît dans une vaine représentation » une froide galanterie qui se joue d'elle-même et de son objet, une métaphysique subtile, qui, née de l'impuissance du cœur et de l'imagination, « a trouvé le moyen de rendre fastidieux les intérêts les plus chers aux âmes véritablement sensibles ». Ainsi par son exagération, par son enthousiasme ridicule, il dégrade la vie qu'il prétend remplir ; il crée du malheur, par la poursuite de pitoyables chimères ; il s'éteint lui-même dans les dégoûts.

Ainsi une vaste fantasmagorie sociale produit, entre l'Antiquité, plus raisonnable, et le régime naissant de l'égalité et de la raison, une suite de déviations mentales fort étrangères à la nature et que l'on décore du nom d'amour.

L'organisme est à la base de l'amour. Un système

d'affections et d'idées se développe sur une base organique ; c'est ce que montre par exemple l'analyse de la puberté, l'étude des changements que produit dans le caractère la vigueur inconnue qui anime les organes (1) ; c'est ce que môntre aussi l'influence du tempérament sur la forme de l'amour. Cabanis a écrit une page puissante sur l'amour chez le mélancolique : chez lui, les appétits ou les désirs prennent le caractère de la passion, plutôt que celui du besoin ; le but véritable paraît tout à fait perdu de vue ; l'amour, qui est toujours une affaire sérieuse pour le mélancolique, peut prendre chez lui mille formes diverses qui le dénaturent : austérité d'une morale excessive, extases de la superstition, maladies extraordinaires, idées et penchants en apparence les plus étrangers aux impulsions primitives, privations superstitieuses et sentimentales. « L'humeur séminale communique une âme nouvelle aux impressions, aux déterminations, aux mouvements ; elle crée ces forces étonnantes, trop souvent employées à poursuivre des fantômes, à systématiser des visions (2) ».

Mais il y a chez Bichat une théorie plus étroite encore. La vie organique est le terme où aboutissent et le centre d'où partent les passions. L'effet de toute passion est de faire naître une altération dans la vie orga-

(1) I, p. 317.
(2) II, p. 391.

nique : circulation, respiration, nutrition. L'état des viscères, leurs lésions, les variations de leurs forces concourent à la production des passions. Ainsi les passions ont toute la réalité de la vie organique ; comme elle, elles se distinguent de la vie animale, de la vie de relation, et elles s'opposent à elle ; avec elle, elles répandent sur la vie mentale leur nuance et leur coloris.

Destutt n'a pas oublié les sentiments et les passions. Il leur consacre la seconde partie du *Traité de la Volonté* (la première étant un traité d'Economie politique) qui est la cinquième partie des *Eléments d'Idéologie* (les trois premières parties composant le Traité de l'Entendement). Mais il a renoncé à achever cette partie de sa doctrine (1).

Toutefois son esquisse est très nette. Elle est fondée sur la distinction de la vie organique et de la vie de relation. « Il existe en nous des sentiments et par suite des besoins et des intérêts analogues à ces deux modes de notre existence et dérivant de ces deux ordres de fonctions (2). » La première vie qui a pour base le grand sympathique et se compose des fonctions de conservation « produit en nous inévitablement les idées de personnalité et de propriété ». « Dès que nous avons appris à connaître notre individu et tout ce qui lui appartient,

(1) IV, p. 522 (note finale).
(2) IV, p. 512.

et à le distinguer de tout ce qui n'est pas lui, comme il nous est manifeste que nous ne pouvons jouir et souffrir que par nos organes, comme notre moi est tout pour nous, il nous est impossible de ne pas tout rapporter à lui et de ne pas le préférer constamment à tout ce qui lui est étranger. « C'est là une conséquence nécessaire de la vie de conservation, c'est-à-dire de la base fondamentale de notre existence (1). Ainsi nous voilà inévitablement en opposition avec les autres individus. Sans doute, pour la satisfaction de nos besoins de conservation, l'assistance de nos semblables nous est extrêmement utile et même rigoureusement nécessaire ; nos moyens augmentent indéfiniment quand nous les réunissons. Il y a donc jusqu'à un certain point une base égoïste et pour ainsi dire organique de la société.

Mais le besoin de sympathiser dépasse l'égoïsme, et il est fondé dans la nature humaine. « Il dérive aussi nécessairement de notre vie de relation, que le sentiment de personnalité dérive de notre vie de conservation (2). » Nous sommes faits de telle façon que nous aimons à sympathiser (3).

(1) IV, p. 251.

(2) IV, p. 516. Stendhal suivra très rigoureusement Tracy, et cela de son propre aveu (*Histoire de la Peinture*, p. 213, note). « Le grand sympathique, en ce sens très mal nommé, serait la cause de l'intérêt personnel, et le cerveau, la cause du besoin de sympathie : voilà les deux principes de l'Orient, Omaze et Arimaze, qui se disputent notre vie. (Voir l'ouvrage sublime de M. de Tracy sur la volonté.) »

(3) Cette théorie n'est point chez Bichat pour qui « tout ce qui

Les passions bienveillantes, et l'amour, la plus délicieuse de toutes, sont fondées sur la sympathie, et par conséquent sur la vie de relation.

L'amour a pour base le besoin de reproduction : comme ce besoin, il nous donne la conscience de notre force et l'exalte encore. Mais ce désir si véhément, plutôt fureur que désir, n'est point encore l'amour.

est relatif aux passions appartient à la vie organique », p. 49. Sans doute les passions ont leurs causes dans les objets extérieurs, et, en ce sens, le cerveau concourt à leur formation, mais c'est toujours sur la vie organique, et non sur la vie animale qu'elles portent leur influence. D'autre part c'est la vie animale, le cerveau qui agrandit le cercle étroit de la vie organique, et crée la vie extérieure et le développement de la société. Mais Bichat ne s'est point demandé si le cerveau était capable de produire des passions d'un ordre nouveau.

Quant à Cabanis, il est vrai qu'il écrit (I, Préface, p. 22) : « Par une heureuse nécessité, l'intérêt de chaque individu ne saurait jamais être véritablement séparé de l'intérêt des autres hommes...

« On reconnaît bientôt que le seul côté par lequel ses jouissances puissent être indéfiniment étendues, est celui de ses rapports avec ses semblables ; que son existence s'agrandit à mesure qu'il s'associe à leurs affections, et leur fait partager celles dont il est animé » ; mais il n'a pas approfondi ce fait dans le sens où s'engage Destutt.

Jusqu'à quel point Stendhal utilise-t-il cette vue de Tracy ? Il l'a connue et remarquée ; mais je ne crois pas qu'il faille chercher entièrement dans cette distinction l'origine de sa théorie si nettement opposée à celle d'Helvétius ; c'est par sa richesse même, par sa puissance d'expansion, que l'énergie transcende l'intérêt étroit et mesquin. Il est vrai que Stendhal a particulièrement mis en lumière le rôle de l'esprit, du travail mental, du cerveau dans la constitution de la passion ; mais le travail de l'esprit est immanent à la passion ; ce n'est pas lui qui donne à la passion son caractère d'extériorité.

« L'amour n'est pas seulement un besoin physique. C'est une passion, un sentiment, un attachement d'individu à individu. » Le plaisir d'aimer et d'être aimé y a autant et plus de part que celui de jouir. « La preuve en est que la jouissance forcée est très imparfaite ; elle est même physiquement pénible ; et la jouissance trop partagée ou trop facile est sans saveur, parce qu'elle ne prouve pas le sentiment. » Le consentement est donc un des charmes de l'amour.

« Cela est d'autant plus vrai que les idées sont plus multipliées et plus étendues, et les sentiments plus délicats et plus fins. Qu'est-ce donc que l'amour dans l'homme ayant atteint tout son développement ? C'est l'amitié embellie par le plaisir ; c'est la perfection de l'amitié. C'est le sentiment par excellence auquel concourt toute notre organisation, qu'emploient toutes nos facultés, qui satisfait tous nos désirs, qui réunit tous nos plaisirs ; c'est le chef-d'œuvre de notre être (1). »

Biran est ici fidèle à Bichat et à Cabanis (2). Il y a, à la base de la passion, une affection, un besoin senti. Ce besoin s'enrichit d'une image plus ou moins vague qui lui donne un objet et d'une croyance qui s'y rattache ; c'est ce besoin qui met en jeu l'imagination et rend par son concours la croyance plus ferme, plus flexible (3). L'affection elle-même est inséparable des

(1) IV, p. 518 et suiv.
(2) *Œuvres*, Ed. Naville, II, p. 74.
(3) Il peut se faire aussi que la passion ait son premier mobile

modifications organiques. Toute passion est une espèce de culte, rendu à un objet fantastique. Cet objet est toujours plus ou moins enveloppé, indéfini. L'imagination, en donnant un objet vague et mobile, sous l'unité apparente (1), aux passions, les oriente dans une seule direction et les fortifie par l'étendue illimitée des perspectives qu'elle leur ouvre. Au sommet de la passion est l'extase. La continuité du même désir vers un idéal approprié au besoin ou à l'état actuel de l'âme, fixe toute la vie dans un centre intérieur, suspend toutes facultés actives. Le moi ne fait plus qu'un avec l'idéal, objet du désir qui a précédé et amené cette absorption. Ainsi l'exaltation du désir, dans la tendance élevée de l'âme, fond toute l'organisation sensible dans l'objet idéal ; dans la tendance opposée « vers les objets du sensualisme grossier qui captivent l'imagination ». l'organisme attire l'âme à lui et l'unit ou l'identifie, pour ainsi dire, avec la matière ou la chair qui lui sert d'enveloppe. « L'enveloppement et l'absorption la plus complète de la personne ou du moi, correspond au plus haut point d'exaltation du désir (2). »

*
* *

Pour Helvétius toute réalité est sensation : le fond de

dans l'imagination (Naville, III, p. 495) La passion appartient aux deux vies intellectuelle et sensitive dont elle forme le lien.

(1) Cousin, I, p. 151.

(2) Naville, III, p. 497 et suiv.

l'être humain c'est la sensibilité physique ; toute passion s'y ramène. Comment la passion aurait-elle plus d'étendue que l'esprit ou que le cœur ? La société complique la nature, mais elle ne crée rien qui la dépasse. Je ne trouve nulle part chez Helvétius cette idée soutenue plus tard par Comte et son école, que la société ajoute vraiment à la nature, et que l'homme en société est autrement constitué que l'homme naturel. Ainsi la société, en ajoutant et en opposant les uns aux autres des individus différents, en créant des conditions favorables ou défavorables à la satisfaction des besoins, en orientant vers tel ou tel objet l'activité humaine, en réglant le débit et le cours de cette activité, complique bien les besoins physiques, mais ne modifie en rien leur nature. Une sorte de fantasmagorie, d'origine sociale, enveloppe la sensibilité. Mais c'est toujours la sensibilité physique qu'on retrouve au fond du creuset.

Cabanis, Bichat et Biran donnent plus d'ampleur à la notion de sensibilité ; ils ont une vue plus large de la vie organique et de la vie de relation. Mais pour eux la vie organique est le terme où aboutissent et le centre d'où partent les passions. Ici encore une fantasmagorie sociale enveloppe et dissimule une réalité biologique.

Pour tous les idéologues, sauf Tracy, la passion, sous sa forme complexe, a quelque chose d'illusoire : elle est une superfétation, due à une mauvaise constitution politique, à la fausseté de la forme sociale ; ce sera justement le progrès politique de la faire disparaître.

Au contraire, nous l'avons vu et nous le verrons mieux encore, pour Stendhal la passion est l'expression de l'énergie, c'est-à-dire de la réalité suprême; elle dépasse l'amour-propre, la sensibilité physique, le corps, le moi. Si elle relève jusqu'à un certain point de la société, c'est que la vie sociale seule permet à l'homme d'être vraiment homme. Mais elle est dans la nature, elle est la nature même, et non point un fantôme créé par la société. Du reste, Stendhal convient avec les idéologues qu'elle relève surtout des périodes confuses et des époques de crise et des formes mal fixées. Il convient aussi que le progrès des lumières la menace. Ici apparaît l'une des contradictions qu'on a relevées chez Stendhal : le goût d'un gouvernement démocratique et le regret romantique des républiques chaotiques et des tyrannies mal assises : l'opposition de ces deux mots : sûreté et passion.

Ainsi Helvétius ramène la passion et par exemple l'amour à la sensibilité physique : l'amour volupté c'est le vrai amour. L'amour passion est factice ; c'est-à-dire qu'il est une complication sociale ; et en ajoutant la littérature et le roman à la volupté, des sociétés mal faites ont faussé l'amour ; des sociétés mieux faites le rétabliront dans sa pureté. Ainsi Cabanis fait de l'amour un réflexe de la sensibilité organique, compliqué d'une fantasmagorie sociale, qui elle aussi doit se dissiper. Stendhal, nous l'avons vu et nous le verrons mieux encore, Stendhal admet bien qu'il y a au

point de départ de l'amour un choc physique, une excitation organique ; il admet bien aussi que l'amour passion est, en un sens, l'œuvre de la civilisation ; mais tout le jeu de l'amour passion, son mécanisme, son déploiement, deviennent chez lui l'essence même de l'Amour. La passion, comme telle, est expression de l'énergie, réalisation de la suprême réalité ; le physique, qui la plupart du temps n'est que point de départ et que signe, est bien incapable de tout expliquer. Et la réalité profonde de l'amour fait sa valeur. Stendhal admire les périodes historiques où il s'épanouit le plus largement, ces périodes si « odieuses » à l'idéologue Cabanis.

*
* *

Les idées de Stendhal, nous l'avons dit, se sont formées en partie sous l'influence des idéologues ; mais en partie aussi elles existaient dans son esprit, au moment où il a commencé à les connaître. Qu'a-t-il pensé exactement de ses maîtres ? Et dans quelle mesure ses jugements nous permettent-ils de mesurer sa réaction personnelle et de suivre la formation de ses propres idées ?

Et d'abord, quand et comment les a-t-il connus ?

Condillac est cité dans une lettre de 1802, mais cité en passant, et non pas utilisé, comme le seront plus tard Helvétius et Tracy, et il semble, en somme, que Stendhal, dès cette époque, l'ait assez peu pratiqué.

Il a connu Helvétius dès le début de 1803 ; certaines lettres de lui à cette époque, ne sont qu'un résumé d'Helvétius ; il l'a lu, je crois, dans l'édition de 1795. Malgré ses critiques assez vives, il y reviendra plusieurs fois, et par exemple en 1805 (1).

(1) Il me semble que la lettre du 29 janvier 1803 (*Corr*.. I, p. 42 et suiv.) est tout inspirée d'Helvétius : voici les analogies frappantes.

L'anecdote Walpole ;

Les passions, seuls mobiles des hommes (la crainte de l'ennui et l'amour de la gloire, qui l'ont fait étudier) ;

La passion : désir continu ;

L'éducation capable de faire de grands génies.

Si l'on hait les gens supérieurs avec lesquels on vit, on sera toujours médiocre.

— de même, 30 janvier 1803, *Corr* , I, p. 47 :

L'histoire de Vaucanson, Shakespeare, etc., les hasards qui décident du goût des grands hommes.

Un grand esprit consiste à beaucoup comparer.

1° Toutes nos idées nous viennent par nos sens.

2° La finesse plus ou moins grande des cinq sens ne donne ni plus ni moins d'esprit.

3° L'éducation seule fait les grands hommes.

— Que chaque homme juge tout par son intérêt (et le développement de dette idée). *Corr.*, I, p. 53 (8 février 1803).

— Génie et invention, I, p. 68 (1803).

— *Corr.*, I, p. 85 (11 mai 1804) :

Tout malheur ne vient que d'erreur. La méconnaissance du sens des mots.

— Malgré les appréciations assez sévères que je citerai plus bas, nous trouvons encore des expressions laudatives sur Helvetius :

Corr., I, p. 190 (1805) : « Songe toujours au fameux quinque Tracy-Helvétius-Duclos-Vauvenargues-Hobbes. »

P. 195 (1805) : « Relire le plus froidement possible Helvetius, *De l'Esprit*, mais surtout *De l'Homme*. »

P. 198 (1805) : « Envoie-moi par la même occasion mon Helvetius, 5 vol. » *Ibid.*, p. 203, I, p. 228 (24 janvier 1806) : « Surtout

Tracy vient au premier plan dès le début de 1805 ; il semble que Beyle ait commencé à le lire à cette époque ; il le commente à Pauline (1).

tâche de te procurer Hobbes : *De la nature humaine*. C'est la fin de l'édifice dont Helvetius a jeté les fondements. »

En 1807 (*Nouv. Rev. franc.*, 1914, p. 551) : « J'ai eu deux heures d'un dégoût de tout au monde, même *De l'Homme* d'Helvetius, que je lisais alors, et qui me semble le bon sens même. Je trouve plus dans un de ses chapitres que dans les volumes des autres, et énoncé plus clairement et mieux prouvé. »

En 1822 (*Corr.*, II, p. 246), Stendhal écrira : « Il est un livre dont le véritable titre devrait être « De l'art de découvrir les motifs véritables des actions des hommes ». Ce livre, c'est *L'Esprit* d'Helvétius. »

En 1834 (*Corr.*, III, p. 110), Stendhal conseille encore à un jeune homme la lecture d'Helvétius « qui pourra vous aider à apercevoir la fausseté des trois quarts des choses que les charlatans de Paris appellent vraies. »

Cf. *Corr.*, III, p. 2·8 (1838).

(1) *Corr.*, I, p. 138 et suiv. (1er janvier 1805).

C'est de Tracy qu'il se réclame dans son exposé : que Penser c'est Sentir. Sa connaissance de Tracy semble d'assez fraîche date. « L'enthousiasme de vertu est si fort que malgré la neige, je vais acheter la première partie de Tracy et que sous peu, je vais lire les premières pages. » *Journal*, 1805, 31 décembre, p. 106 et 1er janvier, p. 107 : « Je lis avec la plus grande satisfaction les 112 premières pages de Tracy aussi facilement qu'un roman. »

I, p. 206 (1805) : « Je me suis procuré *La Logique* de Tracy, ouvrage sublime : la cause de nos erreurs est dans l'imperfection de nos souvenirs. »

Il y revient, p. 207 (15 nov. 1805) : « ... peu d'exactitude dans le souvenir des premiers faits. Ce peu d'exactitude m'empêchait d'y voir de nouvelles circonstances, car faire des jugements, raisonner sur une idée (qui est le souvenir d'une sensation) c'est, comme tu sais, y voir de nouvelles circonstances. »

Ibid. : « *L'Idéologie*... ce livre sublime ; il est bien plus profond qu'Helvétius. »

I, p. 209 (19 nov. 1805). Il commente *La Logique* : 1° Toutes

Cabanis est cité et conseillé à Pauline à la fin de 1805 (1), Biran est étudié et utilisé à partir de 1805 (2).

Stendhal proclame en 1803 que Helvétius lui a ouvert la porte de l'homme à deux battants (3). Mais il fait aussitôt les réserves les plus graves. Helvétius n'a connu vraiment qu'une partie de l'humanité. « *L'Esprit* » d'Helvétius a tellement entraîné Stendhal, qu'il l'a fait douter quelques jours de l'amitié et de l'amour. « Enfin j'ai cru reconnaître qu'Helvétius n'ayant jamais senti ces douces affections, était, d'après ses propres principes, incapable de les peindre. Comment pourrait-il expliquer ce trouble inconnu qui saisit à première vue,

nos erreurs viennent de l'inexactitude de nos souvenirs [*ibid.*, p. 219, 17 décembre 1805 et p. 220, 23 décembre 1805, cf. II, p. 246 (1882).]

2° Un jugement consiste toujours à voir qu'une idée en renferme une autre ou bien encore: un jugement consiste toujours à voir une nouvelle chose dans un objet que l'on regardait.

3° Raisonner n'est point une opération différente de celle de remarquer de nouveaux détails dans les choses.

La sensation étant indubitable, en ayant de faux souvenirs, on ouvre la porte à l'erreur.

Je m'arrête p. 348 de *La Logique*.

— C'est l'année (1805) où il écrit (*Journal*, p. 112) : « je reconnais à mille germes de pensées nouvelles les heureux fruits de l'*Idéologie*. »

(1) *Corr.*, I, p. 222 (23 décembre 1805).

(2) Voir plus bas. — Beyle enseignera l'Idéologie à ses maîtresses. A Marseille, il donne à Louason des leçons d'idéologie. *Corr.*, I, p. 196 (1er octobre 1805). Angelina parle de son cher « Elvezio ». *Italie*, p. 159 (15 septembre 1811).

(3) *Journal*, p. 23

et cette constance éternelle qui nourrit sans espérance un amour allumé (1) ? » Helvétius n'a pas connu la force incompréhensible de l'amour (2). Il a peint vrai pour les cœurs froids, et très faux pour les âmes ardentes. On peut, d'après son livre, deviner à peu près les actions des cœurs froids qu'on a dans sa société (3). En étudiant son âme de jeune homme, en lisant dans ses souvenirs, Beyle découvre bien des erreurs dans Helvétius (4). Helvétius était un cœur sec, une âme froide. Il s'est bien trompé (5). L'idéologie peut devenir impertinente en s'appliquant à certains objets. « Le mal, c'est quand de telles gens veulent se mêler des

(1) *Corr.*, I, 76 (15 déc. 1803).

(2) « qui, parmi mille phrases insignifiantes, fait distinguer à un amant celle qui est écrite pour lui, et qui, lui faisant prêter l'oreille à cette voix presque insensible qui s'élève des autres, et que lui seul peut sentir, lui peint tous les tourments de l'objet qu'il aime, et lui rappelle que de lui seul peut venir la consolation. » *Corr.*, I, p. 77. « Il me semble qu'Helvétius ne peut expliquer ces sentiments ni d'autres semblables. » *Ibid.* Aussi, dès sa première rencontre avec Helvétius, Stendhal rejette sa théorie de l'amour. « *L'Esprit*, ouvrage bien singulier, sublime en quelques parties, méprisable en d'autres et bien décourageant en toutes. » *Ibid.*

(3) *Corr.*, I, 215 (vers 1805); cf. *Amour*, 225: « Voyez l'analyse de l'amour par Helvétius ; je parierais qu'il sentait ainsi, et il écrivait pour la majorité des hommes. Ces gens-là ne sont guère susceptibles de l'amour passion. »

(4) *Corr.*, I, p. 103 (août 1804) ; cf. p. 120.

(5) *Corr.*, p. 98 (17 juillet 1804) : « Peut-être tout ce qu'il y a de bon dans son livre est-il copié de La Rochefoucauld, Duclos, Vauvenargues, Hobbes et Locke. Hobbes est le plus grand de tous. » Cf. p. 120.

Beaux-Arts, en raisonner, ou, qui pis est, les pratiquer. Voyez les musiciens français. Les passions et les arts ne sont qu'une importance ridicule attachée à quelque petite chose (1). »

Stendhal n'a point changé d'avis. Il écrira plus tard qu'Helvétius a eu parfaitement raison lorsqu'il a établi que le principe d'utilité ou l'intérêt était le guide unique de toutes les actions de l'homme. Mais il s'est trompé sur le sens du mot intérêt. « Comme il avait l'âme froide, il n'a ni connu ni l'amour, ni l'amitié, ni les autres passions vives qui créent des intérêts nouveaux et singuliers (2). » Ce principe, il faut donc l'appeler de son vrai nom : le plaisir. « On a des devoirs selon la portée de son esprit. Le principe d'Helvétius est vrai, même dans les exaltations les plus folles de l'amour, même dans le suicide. Il est contre sa nature, il est impossible que l'homme ne fasse pas toujours et dans quelque instant que vous le vouliez prendre, ce qui dans le moment est possible et lui fait le plus de plaisir (3). »

(1) *Racine et Shakespeare*, p. 99. — Le mot est pris d'Helvétius, *De l'Esprit*, I, p. 174 : « Quand Marcel s'écriait... Que de choses dans un menuet !... Son exclamation n'est ridicule que par la trop grande importance mise à de petites choses. »

(2) *Corr.*, II, p. 217 (1820). Beyle ajoute : « il y a trop longtemps que je n'ai lu son ouvrage pour... » Cf. *Amour*, p. 225.

(3) *Amour*, p. 252. « A l'instant même où la possibilité d'une action (dont l'âme commune n'a même pas l'idée) devient visible à l'âme généreuse, il est de son intérêt de la faire ; sinon elle se

Ainsi les idées capitales de Beyle sont arrêtées et elles se déclarent dès le premier contact avec Helvétius. L'analyse historique des textes confirme bien notre thèse et justifie notre méthode d'exposition. Stendhal entend par plaisir tout autre chose que l'intérêt d'Helvétius : l'action libre, le mouvement spontané de la passion, aussi bien que l'amour de soi. Le plaisir dépend de l'âme et se mesure à elle ; il en a exactement la grandeur (1).

mépriserait elle-même ; elle serait malheureuse. » Cf. *Corr.*, II, p. 510 (28 déc. 1825). Helvétius et M. Cousin.

Amour, p. 251. « Ce philosophe commit la petite maladresse d'appeler ce principe l'intérêt, au lieu de lui donner le joli nom de plaisir ». C'est du reste le sens qu'Helvétius donnait à ce mot, *Esprit*, I, p. 176 : « Je l'applique généralement à tout ce qui peut nous procurer des plaisirs, ou nous soustraire à des peines. » Et il n'a pas évité systématiquement le nom de plaisir : ainsi l'Epître sur le plaisir. Mais sous la querelle de mots il y a effectivement une querelle d'idées.

(1) Stendhal écrira de Mme de Staël (*Corr.*, I, p. 180 (1805). « Elle ne sent pas le bonheur d'aimer, elle veut toujours du retour ; elle ne sent pas qu'on a du bonheur à aimer comme une âme sensible aime la vue de l'Apollon du Belvédère. » Et en 1803 (*Journal*, p. 27) : « Pourquoi l'amour est-il un sentiment si délicieux ? C'est que les intérêts de l'amant et de l'aimée y sont confondus ». Et en 1804 (*Corr.*, I, p. 78) : « j'ai trouvé ici, comme ailleurs, beaucoup d'amour propre et point d'âme. J'aime mieux les passions avec tous leurs orages que la froide insensibilité où j'ai vu plongés les heureux de ce pays. Elles me rendront malheureux aujourd'hui, peut-être un jour feront-elles mon bonheur : d'ailleurs indiquez-moi le chemin pour sortir de leur empire ? Un moment de leur bonheur ne vaut-il pas toutes les jouissances d'amour-propre possibles ? »

Ainsi l'engouement de Beyle pour Helvétius ne l'a pas empêché de le juger, dès le début, avec sévérité (1). Beyle s'apercevra plus tard que le système d'Helvétius pêche par défaut de largeur. Il n'a pas connu « l'un des plus grands motifs des actions des hommes : l'instinct (2) » en somme, le dynamisme inné de la vie organique. En niant l'influence des climats il a dit la meilleure absurdité du siècle. Le climat ou le tempérament fait la force du ressort ; l'éducation ou les mœurs, le sens dans lequel ce ressort est employé (3), Helvétius a méconnu les tempéraments (4).

Néanmoins on s'aperçoit aisément que Stendhal doit beaucoup à Helvétius. Et d'abord Helvétius lui a ensei-

(1) Les jugements sévères apparaissent dès 1803. Voir les passages cités plus haut et *Corr.*, I, p. 120 (1804) : « Je commence à m'apercevoir qu'Helvétius est plus des premiers (petits auteurs) que des seconds (gens de génie) : il y a de bonnes choses dans son livre, mais elles ne sont pas de lui ; elles sont la plupart de Hobbes, Vauvenargues, La Rochefoucauld, Duclos ».

Corr., p. 126 (1804) : Du reste j'ai découvert beaucoup d'erreurs dans ce livre depuis l'année dernière. »

(2) *Corr.*, II, p. 275 (1822), cette critique, au cours d'un passage qui signale à un correspondant anglais l'*Histoire des fonctions du cerveau de Gall*.

(3) *Histoire de la Peinture*, p. 208.

(4) « N'a-t-on jamais quitté Paris ? de quelque finesse que l'on soit doué on court grand risque de suivre les pas d'Helvétius, qui n'a d'esprit qu'en copiant d'après nature les routes que prennent les Français pour arriver au bonheur. » *Histoire de la Peinture*, p. 217. — Pourtant Helvétius tire volontiers des faits des récits de voyages, des annales historiques et religieuses. Voir Keim, Helvétius, p. 314.

gné la sagesse dans la vie. Par lui, sa romantique jeunesse parisienne a été sauvée de la souffrance romantique : « Ce qui me fait marquer ma différence avec les niais importants du journal, et qui portent leur tête comme un saint sacrement, c'est que je n'ai jamais cru que la société me dût la moindre chose. Helvétius me sauva de cette énorme sottise. La société paie les services qu'elle voit (1). » Indiquons au passage les idées que Beyle a vraiment retenues, et non point celles qu'il expose diligemment à sa sœur, en bon écolier précepteur : la Société juge du mérite ; les idées et les mœurs estimées comme expression des intérêts ; la relativité des idées et des mœurs selon les petites sociétés, au sein de la grande société ; le rapport entre les changements du goût et les changements dans la forme du gouvernement, les mœurs et les lois ; entre le goût d'une nation et ses intérêts ; les siècles de liberté, les grands hommes et les grandes passions, les sentiments nobles et courageux ; le rôle des passions ; la structure sociale et la forme des passions : le despotisme et l'amour, l'oisiveté et l'amour, l'ennui, l'oisiveté et les arts ; sans compter bien des indications éparses çà et là, sur la jalousie, sur l'éducation des femmes (2), sur le

(1) Brûlard, II, p. 89 ; Helvétius, I, p. 325 : « L'estime pour les différents genres d'esprit est, dans chaque siècle, proportionnée à l'intéret qu'on a de les estimer. »

(2) Pour Helvétius il faut perfectionner l'éducation des femmes parce que l'amour nous oblige à leur ressembler et par conséquent à prendre leurs défauts. I, p. 359.

mariage ; sur les arts (1), le ridicule et la mode (2).

A Cabanis, « dont le style vague le désole (3) », Stendhal doit sans conteste possible, la doctrine des tempéraments dont il a fait un des principes fondamentaux de la psychologie et d'une manière générale, la considération de l'homme physique (4).

(1) « Si les Arts nous charment, c'est en retraçant, en embellissant à nos yeux l'image des plaisirs déjà éprouvés ; c'est en rallumant le désir de les goûter encore. » *De l'Homme*, IV, p. 188.

(2) La mode, en remplaçant continuellement un ancien monde par un nouveau, efface bientôt du souvenir des hommes les ridicules anciens et les auteurs qui les ont peints, I, p. 344.

(3) Brûlard, I, 12.

(4) *Egotisme*, 48 ; *Corr.*, I, 223, 259 ; II p. 297 : *Rome, Naples et Florence*, p. 174. — Voir notre appendice sur le Tempérament — *Haydn*, p. 168. « Cabanis vous dira que la joie accélère le mouvement du sang et veut le temps presto. » Mozart, p. 284.

Par exemple la théorie sur la concentration et la distribution de la sensibilité. « Cabanis nous apprend que l'homme n'a chaque jour à dépenser qu'une certaine quantité limitée de cette substance jusqu'ici peu connue, nommée fluide nerveux. On ne peut pas dépenser son bien de deux manières : l'homme, fort aimable dans un salon, le sera moins avec ses amis intimes. » *Rome, Naples et Florence*, p. 174.

Cf. *Journal d'Italie*, p. 316. C'est par une concentration extrême de la sensibilité que Stendhal explique les défaillances de sa mémoire sous l'influence de l'émotion. Voici le passage de Cabanis cité par lui. « Remarquons que la sensibilité se comporte à la manière d'un fluide dont la quantité totale est déterminée, et qui, toutes les fois qu'il se jette en plus grande abondance dans l'un de ses canaux, diminue proportionnellement dans les autres. » *Italie*, p. 317.

Voir l'exemple curieux de Cabanis, I, p. 405 : « les femmes vaporeuses et délicates qui dans leurs mouvements convulsifs, acquièrent une force extraordinaire ; c'est que la sensibilité diminue en même proportion. Le mouvement augmenté n'est ici qu'une modification

Stendhal a bien vu que Cabanis était un précurseur et qu'une bonne partie de sa doctrine n'était qu'hypothèse.

« Cet auteur n'a pas tout le tort que Crozet et moi nous lui trouvons; ses torts sont dans la forme; il affirme trop et montre trop comme étant prouvées des choses qu'il devait donner comme des aperçus singuliers, comme des révolutions singulières vues des astres. Il a voulu être au niveau des connaissances en 1900. Il a laissé aux autres le soin de prouver (1). »

Il a bien compris la tendance mécaniste de sa méthode (2).

du sentiment, au ton duquel il paraît se monter pour le balancer et lui servir de contrepoids... Lorsque le sentiment s'émousse pour laisser prédominer le mouvement, c'est encore par une opération du système sensitif. »

L'influence de Cabanis a pu être fortifiée en ce qui concerne cette doctrine par celle de Biran qui est toute semblable.

Sur la théorie des deux vies (vie organique et vie de relation), voir *Histoire de la Peinture*, p. 212.

Sur Pinel, voir *Corr.*, I, p. 361; Arbelet, p. 270.

(1) *Italie*, 1813, p. 316, n.

(2) « Probablement Léonard [de Vinci] approcha d'une partie de la science de l'homme, qui même aujourd'hui est encore vierge : la connaissance des faits qui lient intimement la science des passions, la science des idées et la médecine. Le vulgaire des peintres ne considère dans les larmes qu'un signe de la douleur morale. Il faut voir que c'en est la marque nécessaire. C'est à reconnaître la nécessité de ce mouvement, c'est à suivre l'effet anatomique de la douleur depuis le moment où une femme tendre reçoit la nouvelle de la mort de son amant jusqu'à celui où elle le pleure, c'est à voir bien nettement comment les diverses pièces de la machine

S'il y a si peu de critiques contre Tracy, c'est d'abord peut-être que Tracy est le plus intellectualiste des idéologues. A Destutt de Tracy Stendhal doit sans doute, peut-être autant qu'à son génie propre, de n'avoir pas poussé plus loin ses tentatives philosophiques. Tracy considérait sa propre philosophie comme complète et définitive : Stendhal partage cette impression (1) : donc pourquoi y revenir ? L'Idéologie est là, toute constituée : elle explique entièrement l'homme ; entièrement, sauf les sentiments (2) : Tout ce qui est affectivité et rêve de l'affectivité n'a été qu'entrevu par les Idéologues ou bien cela a été déformé par eux. L'originalité de Stendhal sera donc d'appliquer à ce domaine nouveau la méthode idéologique, et tout en respectant la sensibilité passionnée, de l'analyser et de l'expliquer comme un phénomène primitif. En cela il est égale-

humaine forcent les yeux à répandre des larmes que Léonard s'applique...

« Je ne connais que deux écrivains qui aient approché franchement de la science attaquée par Léonard : Pinel et Cabanis. » *Histoire de la Peinture*, p. 169. Voir aussi, p. 170, le passage sur le chagrin.

(1) *Corr.*, I, p. 263 : « Au moyen de trois volumes de Tracy, qu'on pourrait facilement réduire à un, tu es dispensée à jamais de lire Aristote, Locke, Condillac, etc., Port-Royal, le Père Buffier, etc. Avec Tracy et Helvétius, qui s'accordent pour le fond des choses, tu es tout de suite sur la frontière de la science, tu peux observer l'homme dans la société ou dans l'histoire. »

(2) *Corr.*, I, p. 131 (1804) : « Tu connais bien le cœur et tu as une âme ardente qui te l'explique assez ; reste la tête. Je t'enverrai incessamment l'*Idéologie* de Tracy. »

ment loin et de l'idéologie et de la sensibilité romantique (1). En cela il les concilie. On n'a pas eu tort de dire que son originalité propre c'était la fusion de ces deux courants.

C'est par cette pointe de sensibilité romantique, par cet émoi de la sensibilité, qu'il faut soumettre au contrôle de la raison et de la volonté pour la posséder pleinement et qui dévie pourtant, dès qu'on la soumet à un contrôle, que Stendhal se rapproche de Biran. Comme nous aurons occasion de le montrer avec plus de détails dans la suite de cette étude, Stendhal vérifie par son observation personnelle et adopte pleinement la distinction biranienne de la sensation et de la perception. La sensation forte occupe l'âme et échappe à l'esprit; nos sentiments nous échappent (2). Pour les posséder, il nous faut les percevoir. En les percevant nous devenons capables et de les connaître et de les diriger. Réfléchir fait sentir : ainsi dans les beaux arts. La vie parfaite est un heureux équilibre de sensation et de perception. Mais cet équilibre est rarement

(1) « Dérousseauiser mon jugement en lisant Destutt. » *Journal*, p. 96.

(2) *Amour*, p. 137. « Cela empêche de penser à force de sensation. » Stendhal a été vivement frappé par la formule de Biran. « Toutes les fois que nous sommes animés de quelque sentiment un peu énergique, nous ne distinguons rien, nous sentons trop pour percevoir. » Ed. Cousin, I, p. 150, n.

atteint. Ainsi notre vie échappe et à notre volonté et à notre mémoire (1).

(1) Nous reviendrons sur ce point dans la suite de cet ouvrage. Voici les textes. *Corr.*, I, p. 152 (8 mars 1805); la sensation : Une vue faible est éblouie d'un éclair dans la nuit ; cet éclair la trouble et la transporte tant, elle le sent si fortement, qu'elle n'a pas eu le temps (la présence d'esprit) d'examiner sa direction, ni le nombre de ses zigzags : perception : une vue plus forte, qui en est moins émue, qui la sent moins fortement, la décrira mieux parce qu'elle l'aura mieux observée.

Presque toutes les jeunes filles, et parmi les hommes, les têtes romanesques sont toutes à sensation.

Journal, p. 226, 152 ; (1805) 174, 184, 202, 215, 227. Brûlard, I, p. 85, 72.

Biran est cité dans le *Journal*, p. 154 (année 1805) : « J'ai travaillé avec Gripoli à Biran trois heures un quart. »

P. 226 (1805) : « Voilà où l'étude de l'Idéologie (Tracy et Biran) m'est utile. »

Journal de Brunswick (*Nouvelle Revue française* 1914, p. 547) : « je suis en train de lire Tracy, Biran et l'*Homme* d'Helvétius... Si, comme le dit Biran, l'on n'a de mémoire musicale que par les sons qu'on peut reproduire, il faut apprendre à chanter pour se souvenir des beaux airs. » Cf. Rossini, p. 6 : « En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l'on peut répéter. »

Le 15 septembre 1817, Stendhal envoie un exemplaire de l'*Histoire de la Peinture en Italie* à M. Maine de Biran, rue d'Aguesseau, 22 (Paupe, *Histoire des Œuvres de Stendhal*, p. 24).

Certains passages du *Journal* témoignent d'une sensibilité assez analogue à celle de Maine de Biran et l'on ne serait pas embarrassé d'en trouver l'équivalent dans le *Journal intime*.

« Par la nature de nos nerfs, le bonheur extrême lorsqu'on y parvient ne peut pas durer plus d'une heure. » *Corr.*, I, p. 214 (1806) : « Ce qui ne se fane pas, c'est un état heureux, une sagesse qui apprenne à éviter les peines. »

Cf. I, p. 233 : « Cet état d'extase que tu te figures peut-être... l'homme d'après sa nature, ne peut le trouver que deux

*
* *

Mais le succès de l'Idéologie devait être arrêté par les conditions politiques et sociales apparues avec l'Empire et la Restauration. On connaît l'opposition de Napoléon à l'Idéologie. La réaction politique et religieuse, une nouvelle inquiétude philosophique, des influences étrangères, ramenaient les esprits aux questions éliminées par l'Idéologie, aux problèmes de la métaphysique traditionnelle. En même temps se développait un large courant littéraire, né de Rousseau, et il s'organisait un spiritualisme de sentiment (1). On reprochait à l'Idéologie, d'être en somme l'esprit révolutionnaire, la défiance, l'analyse, le scepticisme, la réflexion. Contre la philosophie des ruines on voulait restaurer la vérité, la certitude. L'éclectisme naissant rencontre la philo-

ou trois fois dans sa vie, et une heure ou deux chaque. »
Voir aussi la lettre sur Mme de Staël.

Cf. I, p. 290 (1807) : « Non d'émotions de roman qui sont physiquement impossibles (d'après la nature des nerfs, qui ne peuvent pas être tendus longtemps au même degré, et parce que toute impression devient plus facile et moins sentie) mais d'un contentement raisonnable. »

Cf. *Journal*, I, p. 75 (1804) : « Les extases, d'après la nature de l'homme, ne peuvent pas durer. »

Journal, p. 188 : « Je me bourrais de café, je ne comptais pour heureux que les instants d'érectisme moral. »

(1) La remarque est de Damiron qui note dans ses *Essais sur l'Histoire de la Philosophie en France au XIXe siècle,* que la première réaction contre le sensualisme a été littéraire, un spiritualisme de sentiment ; Bernardin de Saint-Pierre, Mme de Staël, Chateaubriand.

sophie écossaise, Thomas Reid et Dugald Stewart, qui, contre l'analyse dissolvante de Hume, entreprennent de restaurer le sens commun. A leur suite Royer Collard rétablit l'instinct, l'intuition originelle, la connaissance primitive, l'appréhension directe, l'appel à la conscience. L'Idéologie flétrie sous le nom de sensualisme (1), rejetée comme l'erreur dominante du XVIIIe siècle, comme l'esprit même d'un siècle, contre lequel se fait toute la Restauration politique, sociale, religieuse et littéraire, rejetée par les romantiques comme une doctrine classique, par les âmes religieuses, par les réformateurs sociaux, par les hommes de gouvernement, l'Idéologie languit entre les mains des Epigones et s'éteint.

Le Spiritualisme éclectique succède, comme philosophie régnante, à l'Idéologie. Le jeune Cousin a été un philosophe romantique, élève des Allemands. Son éclectisme est d'abord une méthode historique, une philosophie de l'histoire. Les fragments de vérité que contient chaque système, à travers la suite des systèmes qui ont amené à la lumière de la pensée logique, toute la vérité philosophique, viennent s'unir dans l'éclectisme, qui est l'histoire jugée par le sens commun,

(1) Avec la nuance péjorative que le mot comporte : sensualisme et dépravation des mœurs : Taine, *L'Ancien Régime*, 16e éd., p. 282 ; Antonescu, *Royer Collard als Philosoph*, p. 7 ; Schimberg, *Royer Collard*, p. LXXXI. Le sensualisme est rendu solidaire des excès de la Révolution.

c'est-à-dire la vérité. Le sens du vrai qui est en chaque homme, la raison, la conscience, s'éprouvent au contact des systèmes, et se possèdent dans le système dernier, dans le système des systèmes, combinaison de tous les autres (1). Cousin venu au pouvoir, cette philosophie ne pouvait lui suffire. Le spiritualisme prend le pas sur l'éclectisme. Entre la philosophie du xviiie siècle et la théologie, Cousin imagine un compromis comme entre la monarchie et la république (2). L'alliance avec le clergé, la conquête de l'enseignement, organisent la longue prépondérance officielle de la doctrine.

Ceux qui ont réagi plus tard contre l'éclectisme n'ont pas eu de peine à formuler leurs griefs : une philosophie sentimentale qui se sépare des sciences, qui les ignore et qui aboutit dans les études scolaires à la séparation des sciences et des humanités ; l'exaltation sentimentale et l'amour des nuages métaphysiques ; de la rêverie sur des abstractions ; la création d'êtres imaginaires, facultés, forces spirituelles, moi substantiel, raison impersonnelle ; la prédominance de la morale sur la science et la philosophie ; en psychologie, un assemblage de remarques ingénieuses, qui ne sait pas aboutir à un système, et dont l'exposition élégante et

(1) Egger, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1903.

(2) P. Leroux a dit assez justement que l'éclectisme moderne résulte ainsi des opinions qui se débattaient autour de lui et qu'il fut un produit des circonstances, une philosophie du juste milieu.

le verbalisme déguisent la pauvreté. L'observation intérieure, pauvrement pratiquée, aboutit à l'abstraction. La rhétorique et la métaphysique prennent le pas sur la science. La psychologie cesse d'être psychologique, pour devenir la connaissance de l'être en soi, une science entièrement indépendante de la biologie, et cela à une époque où la physiologie et la médecine ont fait tant de progrès. On abuse des faits primitifs et du sens commun : on en reste aux discussions de principe ; on s'attarde au seuil de la psychologie. Le talent d'un Jouffroy,. charmant, timide ou naïf, n'arrive pas à faire une doctrine de quelques articles élégants (1).

Une telle philosophie a pu durer longtemps, certes d'abord par sa mainmise sur l'enseignement et son rôle politique : mais aussi parce qu'elle répondait au goût d'un public et aux besoins d'un temps. Cette rêverie métaphysique satisfaisait les gens de 1820, à la fois sentimentaux et systématiques, qui avaient gardé à défaut du sens de l'analyse le goût des idées et qui demandaient des théories à leur cœur. Ainsi s'unissent le rêve et l'abstraction : les deux passions du Romantisme, l'exaltation sentimentale et l'amour des nuages métaphysiques.

(1) Voir Taine, *Philosophes classiques* ; Renouvier, *Histoire et Solution des problèmes métaphysiques* ; P. Leroux, *Réfutation de l'Eclectisme* ; Ribot, *Psychologie anglaise et allemande* (préfaces) ; Lévy-Bruhl, *A. Comte*.

Stendhal, sous la Restauration et la monarchie de Juillet, est demeuré fidèle au goût de sa jeunesse (1). En 1829, il établit contre l'éclectisme et par une anecdote (2), à sa manière, que le motif des actions humaines est tout simplement la recherche du plaisir et la crainte de la douleur. « Je voudrais voir la philosophe éclectique répondre à ceci, sans éloquence et sans belles phrases obscures, à l'allemande. » La nouvelle philosophie confond les choses les plus différentes : à la science de l'origine des idées et à la Logique, elle mêle la science de Dieu et la science de l'âme. La philosophie éclectique est appuyée et prônée au fond par tout ce qui mange au budget. « Ces messieurs en attendant qu'ils puissent étouffer notre philosophie, embrassent la philosophie allemande, qui, au moins, est emphatique et obscure. » Elle a pour elle la mode, l'opinion, les prêtres, les sommités sociales, les femmes dont elle émeut le cœur et éblouit l'imagination. Les Français nés vers 1810 ont un vif plaisir à aller à une leçon de

(1) Cousin est cité dès le 20 novembre 1818 (*Corr.*, II, p. 114) : « M. Cousin, qui va chez Maisonnette, met d'ennuyeux articles dans ce journal, en faveur de la philosophie écossaise et contre l'intérêt personnel d'Helvétius. Mais on peut être utile quoique bête. » Il s'agit d'un article à faire mettre dans le *Journal des Savants*.

(2) L'histoire du lieutenant Louaut, en réponse à un article de Duvergier de Hauranne, qui l'avait attaqué dans *Le Globe* et appelé suranné partisan d'Helvétius. Voir Jacques Boulenger, *Le Censeur*, 11 janvier 1908.

philosophie et à en sortir. Que de gens ont intérêt à louer la nouvelle philosophie (1) !

Taine s'est rencontré curieusement avec Stendhal sur la plupart de ces critiques. C'est que Taine représente l'attaque de l'Idéologie élargie, contre l'éclectisme et le régime impérial. Taine a profité de la réaction anglaise contre la philosophie écossaise, de Stuart Mill, de Bain, de Spencer, des deux premiers surtout ; du mouvement médico-psychologique de 48, de la biologie de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire ; de l'école historique française, de la psychologie historique et sociale d'un Sainte-Beuve, d'un Balzac, d'un Stendhal, sans compter l'influence philosophique d'Aristote, de Spinoza, de Hegel. Il a cherché d'abord l'homme vivant et agissant, à la manière de Carlyle et de Michelet, puis l'homme invisible à la manière de Carlyle et de Sainte-Beuve, puis les grandes formes spirituelles à la base des civilisations, et les causes de ces dispositions primordiales, et la succession des états d'esprit : programme grandiose qu'il n'a réalisé que par fragments ou en apparence et à la base duquel se trouve l'esprit de Stendhal. Tout le mouvement de renaissance psychologique, qui commence à cette époque n'a point de peine à se reconnaître en Stendhal : et par

(1) *Corr.*, II, p. 510 (28 déc. 1829). Cousin est cité, *Corr.*, II, p. 256, comme un professeur plein de talent et surtout d'éloquence, qui prétend ressusciter la philosophie de Platon. Colomb, notice, p. LXIX et Chuquet, p. 175 : Beyle et Jouffroy.

son application de l'analyse la plus raffinée, la plus subtile et la plus exacte, aux mouvements les plus spontanés et les plus ineffables de l'âme, Stendhal, qui se rencontrait si aisément avec Biran, correspond bien aux préoccupations les plus présentes de nos contemporains.

Les critiques de Stendhal contre l'éclectisme sont des plus sévères.

Pour être bon philosophe il faut être clair, sec, sans illusion. Le pédantisme à la mode fait applaudir les phrases vagues sur ce qu'on appelle la philosophie ; on est moins indulgent pour l'analyse des faits particuliers (1).

Ainsi il y a d'un côté Aristote ou la raison et Platon ou l'imagination. L'une entraîne les âmes tendres et l'autre les esprits secs. L'une est représentée par Kant, Steding (*sic* !) Fichte, M. Cousin et tous les Allemands ;

(1) *Rome, Naples et Florence*, p. 173 : « Les phrases louches de Kant et autres grands philosophes spiritualistes... La métaphysique est si peu avancée chez nous que l'on en est encore à l'ère des systèmes... en fait de logique, les jeunes Français arrivés dans les salons depuis la Restauration sont bien moins avancés que la génération formée dans les écoles centrales. Il faudra revenir à ces écoles dès que nous serons délivrés des Jésuites. »

Ibid., p. 213, n. : « L'année 1826, tout occupée de la critique de la raison pure et du détrônement de Condillac, me semble éprouver un éloignement marqué pour les faits racontés sans pathos. Les gens adroits les craignent, les jeunes têtes ne les trouvent pas assez favorables au mysticisme et au spiritualisme. »

la triste raison, par les ouvrages de Bayle, de Cabanis, de M. de Tracy et de Bentham (1).

La philosophie allemande consiste uniquement dans ce mot : j'aime à croire ; dès que l'on s'amuse à croire ce qui est désirable, l'absurdité ne connaît plus de bornes, Kant et Platon triomphent (2). Les philosophes allemands sont comme d'habiles musiciens, chargés d'exalter l'imagination. « C'est pour cela qu'il faut aux Allemands un nouveau grand philosophe tous les dix ans (3). »

(1) *Promenades*, I, p. 298. *Histoire de la Peinture*, p. 203. Voir aussi sur Sulzer et Herder, *Histoire de la Peinture*, p. 218.

(2) *Promenades*, II. p. 50. Voir aussi *Romans et nouvelles*, p. 209, « le pays de la philosophie et de l'imagination ».

(3) *Ibid.* Cf. *Amour*, p. 14. Les philosophes allemands et la cristallisation. *Rome, Naples et Florence*, p. 388. Le plaisant de la philosophie allemande, qui, dès l'abord, proscrit l'expérience sous le nom d'empirisme. Après ce petit mot, on peut aller loin sans avancer. « Leurs auteurs, par exemple lorsqu'ils en sont à leur second volume, perdent tout jugement, tout pouvoir sur eux-mêmes, et rien ne peut les empêcher de tomber dans les absurdités les plus outrées. La vérité n'est plus pour eux ce qui est, mais ce qui, d'après leur système, doit être. » Ce passage est traduit de l'*Edinburgh Review*, XXVI, p. 67 (février 1816). Voir *Soirées du Stendhal Club*, I, p. 16. Artillerie d'érudition et de philosophie transcendante : travaillant comme des forçats humains à prouver le système qu'ils trouvent brillant... grand magasin de principes logiques et métaphysiques : *ibid.*, p. 225, une réflexion analogue à propos de Niebuhr et des historiens allemands. « Je voudrais que les historiens allemands donnassent séparément au public les faits qu'ils ont mis au jour et leurs réflexions philosophiques. On pourrait alors profiter de l'histoire et renvoyer à un temps meilleur la lecture des idées sur l'absolu. Dans l'état de mélange complet où

Stendhal n'aura pas de sympathie plus vive pour la philosophie écossaise de Dugald Stewart, qu'il trouve nébuleuse et inconsistante (1) ni pour la philosophie « ridicule » de la sympathie, qui donne pour base à nos volontés autre chose que le plaisir du moment (2).

se trouvent ces deux bonnes choses, il est difficile de profiter de la meilleure. » Sans vouloir contester le fond du jugement de Stendhal sur la philosophie postkantienne, il est utile de remarquer que Stendhal paraît n'avoir jamais eu sur elle que des notions très superficielles. Sur Kant son jugement est étrange. « Kant est obscur : quand on parvient à le comprendre, on se trouve en présence de vérités si simples, qu'il ne valait pas la peine de les dire. » *Corr.*, II, p. 245 (à propos de l'exposé du système de Kant par Kinker et de l'examen de l'ouvrage de Kinker par Tracy). Cf. *R. N. F.*, p. 397. Sur Kinker et son rôle dans la diffusion du criticisme, voir la notice de Cocheret de la Morinière, en tête de son édition du *Dualisme de la Raison humaine*, par Kinker, Amsterdam, 1850.

C'est sans doute par une curieuse intention d'ironie que Stendhal a attribué à Kant la phrase qu'il met en épigraphe au chapitre : Entrée dans le monde, *Rouge et noir*, I, 237.

Voir encore *Amour*, 147 : « Leur philosophie... une espèce de folie douce, aimable et surtout sans fiel » ; p. 151 : « systèmes prétendus philosophiques qui ne sont qu'une poésie obscure et mal écrite » ; *ibid.* : « forte disposition à l'enthousiasme et à la bonne foi. C'est pour cela que tous les dix ans, ils ont un nouveau grand homme qui doit effacer tous les autres. »

Voir aussi Leuwen, p. 69. La philosophie allemande « explique fort bien par un appel à la foi, ce dont elle ne peut rendre compte par le raisonnement ».

Et Leuwen, p. 343 : « Vos auteurs allemands, ordinairement pourtant si amis des idées sublimes et mystérieuses et par là si chères à tout ce qui pense bien. »

(1) *Corr.*, II, p. 297 (6 mars 1823).

(2) *R. N. F.*, p. 415 ; cf. *Corr.*, I, p. 250 (9 mars 1806).

D'autre part il reste attentif aux productions des survivants de l'Idéologie (1).

Stendhal avait rêvé d'être le plus grand poète français et pour le devenir il voulait « ne point se former le goût sur l'exemple de ses devanciers, mais à coup d'analyse, en recherchant comment la poésie plaît aux hommes et comment elle peut parvenir à leur plaire autant que possible (2) » ; il avait pensé que l'analyse du comique et du rire l'aiderait à construire la comédie la meilleure possible. Si la connaissance des recettes ne l'a pas conduit au but qu'il visait, l'analyse idéologique de la nature humaine l'a sûrement conduit à la forme d'art si savoureuse, qui est la sienne. Il n'est pas utile ici de revenir en détail sur un sujet qui a été trop souvent traité, et que la suite de cette étude nous amènera à reprendre sur quelques points. Sans doute le roman psychologique, ce roman « qui contient en puissance un traité des passions et en constitue une sorte d'histoire naturelle » n'a rien qui soit proprement idéologique. On peut être psychologue autrement qu'à la manière des idéologues : pour prouver cela, il suffit de Stendhal lui-même et de sa théorie de la sensibilité, si peu conforme à la doctrine idéologique. Mais on a bien montré comment chez lui l'Idéologie tient en bride une sensibilité romantique. Le roman stendhalien

(1) *Corr.*, II, p. 357 (15 février 1825) : à propos de La Romiguière, *Les Paradoxes de Condillac*.

(2) *Journal*, p. 24.

est par excellence une notation idéologique de la sensibilité stendhalienne, exposée et déployée dans les conditions historiques que l'on sait. Et la langue de Stendhal qui émeut par la clarté, qui laisse toute l'attention se porter au fond des choses, qui se fait oublier et montre le plus clairement les pensées qu'elle énonce ou qu'elle sous-entend, elle aussi, a quelque chose de l'esprit de l'Idéologie (1).

(1) *Amour*, p. 253, 225, 233, 289, 48; *Corr.*, I, p. 179; *Touriste*, II, p. 325; Paupe, *Vie littéraire*, p. 189.

CHAPITRE II

L'AMOUR

I

L'IDÉOLOGIE DE L'AMOUR

Stendhal a écrit un jour : « Faire un cahier des passions : Amour, Haine, Ambition. Je rangerai sous ce titre ce qui m'arrivera ou ce que j'apprendrai de propre à faire connaître ces passions » (1). Pour lui, nous l'avons vu, il n'y avait vraiment que deux sciences au monde : « la science de connaître les motifs des actions des hommes ; la logique, ou l'art de ne pas nous tromper en marchant vers le bonheur » (2). Et d'autre part, il affirmait fortement que ce n'est que par des monographies de chaque passion du cœur humain que l'on pourra parvenir à connaître l'homme (3). Mais pour des raisons que l'histoire de sa vie fait très aisément comprendre, c'est à l'Amour seulement qu'il a consacré

(1) *Napoléon*, 171.
(2) *Correspondance*, II, 245 (18 juin 1822).
(3) *Rome, Naples, Florence*, 174, n.

une monographie (1). Son livre sur l'Amour est, pour lui, un traité d'Idéologie (2).

Une passion est la longue persévérance d'un désir; ce désir est excité par l'idée du bonheur dont on jouirait si l'on possédait la chose désirée (qui est en même temps l'idée du malheur de l'état actuel où l'on n'en jouit pas) et par l'espérance d'atteindre ce but (3).

Les passions altèrent les habitudes morales et leur expression physique; elles transforment et renouvellent le caractère. « Une passion est un nouveau but dans la vie, une nouvelle manière d'aller à la félicité, qui fait oublier toutes les autres, qui fait oublier l'habitude » (4).

Les passions ne changent pas; elles sont la nature même; ce sont les mœurs qui changent et qui influent sur les moyens et les effets des passions (5).

(1) *Corr.*, III, 109 (22 oct. 1833). « Ce livre est une monographie de la maladie nommée Amour ». Dans une lettre de 1820 (*Corr.*, II, 220) il appelle plaisamment son livre *Histoire du Monstre*.

(2) *Amour*, p. 9, note.

(3) *Corr.*, I, 289 (24 mars 1807). Cf. *Corr.*, I, 105 : « les passions, c'est-à-dire l'effort qu'un homme qui a mis son bonheur dans telle chose, est capable de faire pour y parvenir ».

(4) *Hist. de la Peinture*, 243. Stendhal distingue les habitudes de l'âme dans la manière de chercher le bonheur, et les états passagers et violents que sont les passions : les mœurs et les passions. Il distingue aussi : 1° les passions ; 2° les états de passion, c'est-à-dire en somme les sentiments, terreur, crainte, fureur que plusieurs passions différentes peuvent causer ; 3° les moyens de passion : par exemple l'hypocrisie. *Corr.*, I, 105 (août 1804).

(5) *Correspondance*, I, 104.

Cf. Duclos, *Mémoires sur les mœurs*, p. 314.

... Les hommes ont toujours eu les mêmes passions ; mais celles

*
* *

Le livre « de l'Amour » contient en somme : 1° une classification des espèces d'Amour; ce genre est décomposé en quatre espèces fondamentales, et chacune de ces espèces est analysée selon ses éléments caractéristiques ; 2° une description de l'évolution de l'Amour, de ses étapes essentielles, des lois psychologiques qui guident son développement ; 3° une psychologie concrète de l'Amour : l'amoureux est un individu réel dont le tempérament règle l'Amour ; les quatre espèces fondamentales d'amour passent par les six variétés de tempéraments, que distinguait Cabanis. Puis ces combinaisons nouvelles sont étudiées en fonction des différences d'habitudes qui dépendent des gouvernements ou des caractères nationaux (despotisme, monarchie constitutionnelle, état en révolution) ; les mœurs réagissent sur les passions, et par conséquent les conditions sociales et ethniques qui commandent les mœurs. Enfin l'âge et les particularités individuelles interviennent à leur tour. Au terme de l'ouvrage on entrevoit quelques conclusions pratiques ; la question de l'éducation des femmes et de la réglementation sociale de l'Amour, suit l'étude analytique de l'Amour, comme l'Art suit la Science.

qui nous sont les plus naturelles prennent, selon les lieux et le temps, différentes manières d'être qui influent sur la nature même de ces passions.

Si tel paraît bien être le plan du livre, il suffit de connaître Stendhal pour comprendre qu'il n'est pas suivi à la rigueur et qu'il n'est pas développé savamment dans toutes ses parties. Les deux premières seulement sont vraiment très poussées. La troisième est traitée surtout à coup de remarques, d'observations et d'anecdotes.

Les quatre espèces fondamentales d'Amour sont, on le sait, l'Amour physique, l'Amour passion, l'Amour goût, l'Amour vanité (1).

De l'Amour physique il est fort peu parlé (2) ; c'est celui des bêtes, des sauvages et des Européens abrutis (3). Mais le délire des sens, le plaisir physique peut

(1) De définition générale de l'Amour, il n'y a que celle-ci : « Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime ». *Amour*, 4. Stendhal, nous le dirons plus tard, n'a peut-être pas cherché suffisamment l'interaction des formes de l'Amour.

(2) « A la chasse, trouver une belle et fraîche paysanne qui fuit dans le bois. Tout le monde connaît l'amour fondé sur ce genre de plaisir ; quelque sec et malheureux que soit le caractère, on commence par là à seize ans ». *Amour*, 2. Voir aussi, *Napoléon*, p. 150. « L'Amour sensation est comme la gloire à l'armée ; il n'y a qu'un moment pour le saisir. »

(3) *R. N. F.*, p. 187. Pour que l'amour se complique et s'élève, il faut du loisir. Stendhal (voir, au chapitre Stendhal et l'Idéologie, l'exposé de la doctrine d'Helvétius), ici et dans son *Histoire de la Peinture*, suit Helvétius, *De l'Homme*, IV, 152 : Au Canada, le roman du sauvage est court. Il n'a pas le temps de faire l'amour. Il faut qu'il pêche ou qu'il chasse. La chasse des femmes, comme celle du gibier, doit être différente suivant le temps qu'on veut y mettre. N'y peut-on donner qu'une heure ou deux ; on va au tiré. Duclos avait écrit de même, *Mém. sur les Mœurs*, 327 : L'Amour

être sublimé par la cristallisation (1). L'amusement pour les sens peut devenir un amusement pour l'esprit. Il y aurait donc au moins deux formes d'Amour physique, l'une brutale, l'autre raffinée.

L'Amour passion, c'est l'amour d'Héloïse pour Abélard, de Julie d'Estange pour Saint-Preux (2). Il est marqué tout d'abord par son caractère de fatalité et d'agitation. « L'Amour est comme la fièvre ; il naît et meurt sans la volonté ; voilà la plus grande différence de la passion et du goût » (3). « L'Amour donne les sensations les plus fortes possibles » (4).

Il transforme entièrement l'âme : « c'est un but nouveau dans la vie, auquel tout se rapporte et qui change la face de tout. « L'Amour passion jette aux yeux d'un homme toute la nature avec ses aspects sublimes comme une nouveauté inventée d'hier. Il s'étonne de

est l'affaire de ceux qui n'en ont point ; le désœuvrement est donc la source des égarements où l'amour jette les femmes. Les affaires ne laissent à l'amour qu'une place subordonnée à d'autres passions. Voir aussi la doctrine analogue de Cabanis exposée au chapitre précédent.

(1) *Amour*, 236.

(2) *R. N. F.*, 187.

(3) La puissance d'envahissement de l'Amour est marquée par le titre d'une des nouvelles de Stendhal : *le Philtre*. Mélanges, 117.

(4) *Amour*, 271 : « La preuve en est que, dans ces moments d'inflammation, comme diraient les physiologistes, le cœur forme ces alliances de sensations qui semblent si absurdes aux philosophes, Helvétius, Buffon et autres ». L'agitation de la passion « contre le bonheur d'une vie tranquille et où tout semble fait à souhait », *ibid.*

n'avoir jamais vu le spectacle singulier qui se découvre à son âme. Tout est neuf, tout est vivant, tout respire l'intérêt le plus passionné » (1). Une beauté nouvelle, née de l'Amour, se répand sur le monde.

Mais parce que l'Amour occupe toute l'âme et qu'il la remplit d'images heureuses ou désespérantes, mais toujours sublimes, il la rend complètement insensible à tout le reste de ce qui existe (2). De là « cette inexprimable non curance pour tout ce qui n'est pas la femme qu'on aime » (3) ; de là le pouvoir et l'habitude du sacrifice. « Dans cet état d'amour profond, tout me devient indifférent. Je ferais les plus grands sacrifices sans les sentir. On n'a point généralement une idée juste des sacrifices que font faire les grandes passions. S'il en est des autres comme de l'amour, ceux qui les font ne les sentent pas » (4). Ou bien l'on n'en sent que

(1) *Amour*, 218. « Rien n'est plus recueilli, plus mystérieux, plus éternellement un dans son objet que la cristallisation de l'amour... tout ce qui a rapport à ce qu'on aime et même les objets les plus indifférents touchent profondément... tout prend une teinte mystérieuse et sacrée ». *Amour*, 80.

(2) *Amour*, 75.

(3) *Amour*, 75. Cf. *Journal*, 214. — « Depuis que Massirili s'était nommé, toutes les choses auxquelles elle avait l'habitude de penser, s'étaient recouvertes comme d'un voile et ne paraissaient plus que dans l'éloignement ». *Abbesse de Castro*, 280.

(4) *Journal*, 215 : « Je n'appelle passion que celle qu'ont éprouvée de longs malheurs et de ces malheurs que les romans se gardent bien de peindre et que d'ailleurs ils ne peuvent pas peindre ». *Amour*, 236. Cf. 239. « Le véritable amour rend la pensée de la mort fréquente, aisée, sans terreurs, un simple objet de compa-

le plaisir. « Il ne peut pas y avoir d'ingratitude en amour ; le plaisir actuel paye toujours les sacrifices les plus grands en apparence » (1).

Ce détachement fait que l'Ame dépouille tous les enfantillages de la vie, qu'elle se détend de l'empesé du monde et des liens factices de la société. Elle s'élève à cette simplicité héroïque, fruit d'un sacrifice entier et de bonne foi. L'amour est abandon, parce qu'il est don de soi : il est détachement, parce qu'il est attachement : l'Amour « ce dévouement de l'Ame » (2), « cette préoccupation tendre, exclusive et passionnée » (3). C'est ce qui fait sa noblesse : « la plus noble des passions du cœur humain, celle qui, pour trouver le bonheur, a besoin de l'inspirer au même degré qu'elle le sent » (4). Et son œuvre la plus parfaite est de révéler l'âme à elle-même à travers une autre âme : « Nous cherchons un être avec qui nous puissions suivre tous nos premiers mouvements sans songer jamais aux convenances » (5).

raison, le prix qu'on donnerait pour bien des choses ». Cf. *Rossini*, p. 162. « L'Amour à la Werther, j'entends cet Amour qui peut être sanctifié par le suicide. » *Abbesse de Castro*, 20 « l'Amour passionné qui se nourrit de grands sacrifices. »

(1) *Amour*, 119.

(2) *R. N. F.*, 86. Cf. *Romans et Nouvelles*, 257. Ce dévouement, c'est le pouvoir que l'objet aimé a sur nous. Cf. Mme de Staël. *De l'Influence des Passions* (De l'Amour).

(3) *Chartreuse de Parme*, 195, 197.

(4) *Amour*, 175. Cf. *Nouvelles inédites*, 361.

(5) *Journal*. 128.

Aussi rien d'intéressant comme la passion ; c'est que tout y est imprévu et que l'agent y est victime.

L'Amour passion suppose une âme assez rare : l'âme ouverte à tous les arts, à toutes les impressions douces et romantiques, l'âme folle par excès de sensibilité, y est particulièrement prédisposée. L'homme dont la jeunesse a été livrée à des enthousiasmes ridicules ou infortunés est capable d'amour passion (2) ; la timidité ridicule est une preuve d'amour. Le plus souvent l'Amour passion se rencontre chez des gens un peu niais, à l'allemande (Don Carlos, Saint-Preux, l'Hippolyte et le Bajazet de Racine) (3). L'homme à l'humeur gaie et douce a grand chance d'y échapper.

L'Amour goût oscille entre la passion et la vanité. Parfois il est comme une nuance affaiblie de l'amour véritable ; ainsi le mot du duc de Pignatelle : « Je vois qu'une femme me plaît, quand je me trouve tout interdit auprès d'elle et que je ne sais que lui dire » (4) embarras charmant, qui est une source de bonheur : amour délicat, spirituel, qui exclut l'imprévu de la passion, qui le redoute même (5), et tout ce qui pour-

(1) *Amour*, 230.

(2) Cf. Helvétius, II, 430.

(3) Des exceptions pourtant et notamment Stendhal lui-même sous le nom de Salviati. *Amour*, 80.

(4) *Amour*, 213 : inversement il peut y avoir un peu de vanité, au moins chez la femme, dans les premières minutes de l'Amour passion. *Amour*, 22.

(5) « Rien ne tue l'amour goût comme les bouffées d'amour passion dans le partner ». *Amour*, 228.

rait être désagréable, amour bien conformé à nos intérêts. Mais, comme il exclut le dévouement profond de la passion, c'est sur la vanité surtout qu'il repose (1). Sous sa forme vaniteuse, rien de plat comme l'amour goût, où tout est calcul comme dans toutes les prosaïques affaires de la vie (2). Cette forme d'amour est celle « qui régnait à Paris vers 1760 et que l'on trouve dans les mémoires et romans de cette époque. »

L'amour de vanité. « L'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode, comme on a un joli cheval, comme une chose nécessaire au luxe d'un jeune homme » (3). C'est l'amour tel qu'il est surtout dans la haute société, l'amour des combats, l'amour du jeu. La vanité plus ou moins flattée, plus ou moins piquée, fait naître des transports. Souvent même elle simule la passion, « les idées de roman vous prenant à la gorge, on croit être amoureux et mélancolique, car la vanité aspire à se croire une grande passion » (4). Que l'amour de vanité s'allie à

(1) *Amour*, 2 : 109. « La pique (d'amour propre) triomphe dans l'amour goût dont elle fait le destin ».

(2) *Amour*, 230.

Journal, p. 55 (1804). « Les passions usent la vie et les goûts l'amusent. »

Cf. *Corr*, I, 115 (1804). Le charmant auteur de Valérie dit une chose bien vraie. « Les goûts (petites passions de 15 jours, un mois) charment la vie : les passions la tuent. »

(3) *Amour*, 2.

(4) *Amour*, 3.

beaucoup d'esprit et d'activité et c'est don Juan (1).

(1) *Amour*, 218. L'amour à la Don Juan est un sentiment dans le genre du goût pour la chasse. « C'est un besoin d'activité qui doit être réveillé par des objets divers et mettant sans cesse en doute votre talent ». Don Juan est marqué toujours par ce goût de la victoire et du triomphe. « Le Don Juan n'a jamais de plaisir par les sympathies, par les douces rêveries ou les illusions d'un cœur tendre. Il lui faut, avant tout, des plaisirs qui soient des triomphes, qui puissent être vus par les autres, qui ne puissent être niés ; il lui faut la liste déployée par l'insolent Leporello aux yeux de la triste Elvire ». *Abbesse de Castro*, 193. Mais Don Juan n'est pas un vaniteux vulgaire ; sous ce goût de la victoire et du triomphe il y a l'amour de soi-même, poussé au point de ne plus voir que soi dans l'univers qui puisse jouir ou souffrir, et aussi l'âpre besoin de braver le monde, un orgueil effréné qui se révolte contre tout, et qui, joint à un amour effréné pour les femmes, cherche en elles la proie, le témoin complaisant et charmé, la ravissante ennemie à humilier, la victime pleine d'admiration. Le Don Juan pur est « celui qui ne cherche à se conformer à aucun modèle idéal et qui ne songe à l'opinion du monde que pour l'outrager ». *Abbesse de Castro*, 196. Le Don Juan pur c'est le Maréchal de Rais ou François Cenci. « Il (le Maréchal de Rais) mettait sa gloire à braver tout ce qu'on respecte, et ce n'était qu'après avoir satisfait à ce premier sentiment de son cœur qu'il trouvait le bonheur auprès des femmes. C'est le caractère du fameux François Cenci. » *Touriste*, II. 331 Ainsi Don Juan pousse la chevalerie à l'excès ; il adore les femmes et veut leur plaire en leur faisant voir jusqu'à quel point il se moque des hommes « Il faut, pour que le caractère de Don Juan éclate, la réunion d'une grande fortune, d'une bravoure extraordinaire, de beaucoup d'imagination, et d'un amour effréné pour les femmes. Il faut, de plus, naître dans un siècle qui ait eu l'idée de prendre les femmes pour juges du mérite ». *Touriste*, II, 333. Le mélange de cette ardente imagination, de cet orgueil, de cette ardeur amoureuse aboutit aisément à l'une des formes du sadisme. « Libertinage ardent, mais qui ne peut s'assouvir qu'après avoir bravé tout ce que les hommes respectent. Le Don Juan se procure tous les plaisirs de l'orgueil et ces jouissances

L'amour de vanité est très conforme au caractère français.

Voilà quelles sont les espèces fondamentales d'Amour. Il va sans dire que dans la réalité elles se mêlent ; et par exemple, l'amour physique entre le plus souvent (1), dans la composition des autres formes. Il

le disposent à d'autres. Toujours on le voit obéir à une imagination bizarre et singulièrement puissante dans ses écarts », *ibid*., 336. Le sadisme consiste en somme, d'après Stendhal, à ne pouvoir atteindre au plaisir physique qu'autant qu'il est accompagné de la plus grande jouissance d'orgueil possible, c'est-à-dire qu'autant qu'on exerce des cruautés sur la compagne de ses plaisirs. L'orgueil souffrant y entre aussi parfois ; c'est ce que Stendhal appelle le besoin de sûreté. *Amour*, 3 ; *Amour*, 219. « Les horreurs viennent toujours d'une âme qui a besoin de se rassurer sur son propre mérite. » Le Don Juan vieillissant, tourmenté du poison qui le dévore, après mille agitations qui ne font que lui rendre sensible sa satiété, « est réduit pour toute jouissance à faire sentir son pouvoir et à faire ouvertement le mal pour le mal ». *Amour*, 217. Stendhal distingue du reste plusieurs espèces du genre Don Juan : le Don Juan de Molière, dont le caractère est adouci et amoindri par l'idée d'être, avant tout, homme de bonne compagnie ; le Don Juan de Mozart plus près de la nature et qui pense moins à l'opinion des autres ; il a des moments de tendresse véritable et de gaieté charmante. Stendhal, on le sait, met en opposition l'amour à la Werther et l'amour à la Don Juan. *Amour*, 211.

(1) Pas toujours. *Amour*, p. 2. Ainsi dans l'Amour de vanité, souvent il n'y a même pas le plaisir physique. Et dans l'Amour passion, la proportion des deux éléments est très variable, et, en tous cas, le plaisir physique est subordonné au plaisir moral. « Le plaisir physique, étant dans la nature, est connu de tout le monde, mais n'a qu'un rang subordonné aux yeux des âmes tendres et passionnées. » *Amour*, 2. « Quelques femmes vertueuses et tendres n'ont presque pas d'idée des plaisirs physiques : elles s'y sont rarement exposées, si l'on peut parler ainsi, et même alors les trans-

va sans dire aussi qu'elles s'imitent. L'Amour physique, l'Amour goût, l'Amour de vanité prennent souvent le masque de la passion. Sous ces formes diverses, il y a exaltation de l'âme : de là de vifs plaisirs, un souvenir entraînant ; que les idées de roman travaillent sur ce fond, on se croit amoureux et mélancolique, alors même qu'on n'a qu'un amour de vanité.

« Au lieu de distinguer quatre amours différents, on peut fort bien admettre huit ou dix nuances. Il y a peut-être autant de façon de sentir parmi les hommes que de façons de voir » (1). Les variétés de tempérament compliquent ces formes élémentaires. Mais il semble que Stendhal s'en soit toujours tenu à ces formes élémentaires. S'il nomme l'Amour caprice (2), qu'il a vu en Italie causer des transports et des moments d'ivresse,

ports de l'amour passion ont presque fait oublier les plaisirs du corps. » Chez la femme surtout, qui a sa pudeur à sacrifier, le plaisir physique est une suite du plaisir moral. « A l'autre extrême de la civilisation, je ne doute pas qu'une femme tendre n'arrive à ce point de ne trouver le plaisir physique qu'auprès de l'homme qu'elle aime. » *Amour*, 6. « Plus il entre de plaisir physique dans la base d'un Amour, plus il est sujet à l'inconstance et à l'infidélité. » *Amour*, 100. Bourget (*Physiologie de l'Amour*, p. 126) distinguera de même « la maîtresse chez qui le don de sa personne a pour principe le cœur, de la femme à tempérament. La sensation voluptueuse se produit chez la seconde, qu'elle aime ou qu'elle n'aime pas ; la première ne sent que si elle aime. Empressons-nous d'ajouter que ce phénomène est rare. »

(1) La division de l'amour en quatre espèces se trouve dans l'*Amour* et dans *Rome, Naples, Florence*, p. 187.

(2) *Amour*, 153.

que la passion la plus éperdue n'a jamais amenés sous le méridien de Paris, il semble qu'il s'agisse d'un accès atténué, brusque et passager de quelqu'une des formes essentielles de l'amour. S'il parle de l' « amour de tête » (1), il semble bien aussi qu'il s'agisse du travail de l'esprit sur le goût ou la vanité.

*
* *

On sait avec quelle minutie Stendhal a décomposé les différentes phases de l'Amour : admiration tendre qui se complaît en un objet, espérance, naissance de l'amour ; puis ce travail de l'esprit qui couvre de perfections l'objet aimé : la première cristallisation ; le doute : « l'amant arrive à douter du bonheur qu'il se promettait ; il devient sévère sur les raisons d'espérer qu'il a cru voir. Il veut se rabattre sur les autres plaisirs de la vie, il les trouve anéantis. La crainte d'un affreux malheur le saisit, et avec elle l'attention profonde » (2) ; la seconde cristallisation « produisant pour diamants des confirmations à cette idée : elle m'aime » la naissance de nouveaux doutes et le travail nouveau

(1) *Rouge et Noir*, I, 106. « L'amour de tête a plus d'esprit sans doute que l'amour vrai ; mais il n'a que des instants d'enthousiasme ; il se connaît trop ; il se juge sans cesse ; loin d'égarer la pensée, il n'est bâti qu'à force de pensée. »

(2) *Amour*, 7.

de la cristallisation, qui crée une image toujours nouvelle pour en jouir toujours.

« Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » (1). Il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime.

La cristallisation c'est donc l'activité de l'esprit produite et entretenue par l'excitation cérébrale, qu'éveille la naissance de l'amour ; ce choc agréable de l'admiration complaisante et espérante, ce vif plaisir « nous envoie le sang au cerveau ». Ce travail, né du plaisir, est entretenu par le plaisir qu'il produit, par « le sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé » par l'idée « elle est à moi » (2). Cette

(1) *Amour*, 5. Cf. Henri Brûlard, II, 273 n. « Sorte de folie qui fait voir toutes les perfections et tourner tout à perfection dans l'objet qui fait effet sur la matrice. Il est pauvre, ah ! que je l'en aime mieux ! Il est riche, ah ! que je l'en aime mieux ! » *Amour*, 317 : « les actes de folie répétés par lesquels un amant aperçoit toutes les perfections dans la femme qu'il commence à aimer ». *Amour*, 31 : « une certaine fièvre d'imagination ». Leuwen, 170. « Il goûtait avec délices le vif plaisir de découvrir une nouvelle perfection dans la femme qu'il aimait. »

(2) *Amour*, 5 et 6; 25, note. « Il y a une cause physique, un commencement de folie, une affluence de sang au cerveau, un désordre dans les nerfs et dans le centre cérébral ». L'étonnement qui fait longuement songer à une chose extraordinaire est déjà la moitié du mouvement cérébral nécessaire pour la cristallisation. Ce désordre cérébral entraîne ce trouble mental qui prend les imaginations pour la réalité, « car dans cette passion terrible, toujours une chose imaginée est une chose existante ». *Amour*, 51 ;

espèce de délire, qui ne voit plus aucun objet tel qu'il est, qui fait passer les images à l'existence, constitue la force principale de l'amour ; grâce à lui, l'amour modèle les réalités sur les désirs et assure aux désirs violents les plus grandes jouissances. Toute passion, tout sentiment a sa cristallisation.

La cristallisation ne cesse presque jamais en amour. La cristallisation travaille sur les images mouvantes, sur les espérances et sur les craintes sans cesse renaissantes de l'amour. Elle ne cesse que quand l'amour, par l'intimité, perd de sa vivacité, c'est-à-dire de ses craintes ; mais alors « il acquiert le charme d'un entier abandon, d'une confiance sans bornes ; une douce habitude vient émousser toutes les peines de la vie et donner aux jouissances un autre genre d'intérêt » (1). Le tra-

117. « Nous l'avons répété sans cesse, l'amour d'un homme qui aime bien jouit et frémit de tout ce qu'il s'imagine, et il n'y a rien dans la nature qui ne lui parle de ce qu'il aime ».

(1) *Amour*, 13. « On pourrait ici rappeler Vauvenargues. Introd. 18. « La réflexion qui modère les velléités des gens froids, encourage l'ardeur des autres, en leur fournissant des ressources qui nourrissent leurs illusions... leurs réflexions... sont un entretien éternel à leurs désirs, qui les échauffe. »

Art. 21. « L'esprit influe aussi sur l'âme. C'est de l'âme que viennent tous les sentiments ; mais c'est par les organes de l'esprit que passent les objets qui les excitent. Selon les couleurs qu'il leur donne, selon qu'il les pénètre, qu'il les embellit, qu'il les déguise, l'âme les rebute ou s'y attache. »

On pourrait aussi citer Chamfort, I, 13. « Il semble que l'amour ne cherche pas les perfections réelles ; on dirait qu'il les craint. Il n'aime que celles qu'il crée, qu'il suppose ; il ressemble à ces

vail de l'esprit sur le cœur disparaît dans le total abandon du cœur.

A côté de cette évolution lente, Stendhal décrit le coup de foudre. « Un instinct vous révèle ce dont votre cœur avait besoin depuis longtemps sans se l'être avoué à lui-même » (1). C'est un désordre et un bouleversement de tout l'être, un entraînement rapide et violent, une révolution de l'âme. Le sommet de l'amour est atteint tout d'un coup ; on s'assujettit pleinement à l'objet aimé ; on est comme possédé par lui ; avec lui tout disparaît et c'est un accablement d'ennui qui succède à l'exaltation violente. La rêverie, l'inquiétude, la folie, les transports, accompagnent ce grand mouvement (2).

rois qui ne reconnaissent de grandeur que celle qu'ils ont faite. »

La cristallisation de Stendhal ressemble fort à la justification de Malebranche. *Recherche de la vérité*. IV, ch. 10. « Toutes les passions se justifient ; elles représentent sans cesse à l'âme l'objet qui l'agite, de la manière la plus propre pour conserver et pour augmenter son agitation. Le jugement ou la perception qui la cause, se fortifie à mesure que la passion s'augmente ; et la passion s'augmente à proportion que le jugement qui la produit, à son tour se fortifie. Les faux jugements et les passions contribuent sans cesse à leur mutuelle conservation. » La passion agite le sang et les esprits ; les esprits conduits dans le cerveau y forment des traces profondes qui obligent l'âme à considérer les objets d'une manière qui l'agite et la trouble en faveur des passions. De plus les esprits se répandent dans tout le corps, qui est comme envahi par la passion. L'éclat de la passion diminue lorsque les esprits et le sang se refroidissent.

(1) *Promenades*, I, 284.

(2) *Amour*, 6 n. ; 44.

Il est probable que dans les cas de ce genre une cristallisation secrète a précédé et préparé le choc inattendu (1).

Cette « naissance de l'amour » et l'évolution de cette passion sont analysées dans le détail avec un soin minutieux ; Stendhal retrouve, à leur place dans le temps, les éléments fondamentaux qu'il avait posés d'abord ; la fièvre et l'agitation, le détachement et l'indifférence, le renouvellement et le dévouement. « Une marque que l'amour vient de naître, c'est que tous les plaisirs et toutes les peines que peuvent donner toutes les autres passions et tous les autres besoins de l'homme cessent à l'instant de l'affecter » (2). Et il signale le grand mouvement de l'amour, ces moments d'entraînement dans lesquels tout disparaît, excepté ce qu'on désire ; et aussi, à l'inverse, ces moments où l'on croit ne plus aimer, où le néant le plus triste succède à l'agitation vive, passionnée, intéressante ; ces doutes à

(1) *Amour*, 46. « L'âme, à son insu, ennuyée de vivre sans aimer, convaincue malgré cela par l'exemple des autres femmes, ayant surmonté toutes les craintes de la vie, mécontente du triste bonheur de l'orgueil, s'est fait, sans s'en apercevoir, un modèle idéal. Elle rencontre un jour un être qui ressemble à ce modèle, la cristallisation reconnaît son objet au trouble qu'il inspire, et consacre pour toujours au maître de son destin ce qu'elle rêvait depuis longtemps. » « Ce qui les rend si rares, c'est que, si le cœur qui aime ainsi d'avance a le plus petit sentiment de sa situation, il n'y a plus de coup de foudre. » Voir aussi la remarque sur les faux coups de foudre, 46 et le chapitre sur l'engouement, 43.

(2) *Amour*, 228.

calmer, qui font la vie de l'amour heureux ; doutes qui attaquent ce que l'on croit le plus ; craintes sans cesse renaissantes qui ravivent les plaisirs (1) ; l'extrême sérieux, la profondeur du bonheur. « Avec l'amour, je sens qu'il existe à deux pas de moi un bonheur immense et au delà de tous mes vœux, qui ne dépend que d'un mot, que d'un sourire » ; enfin cet échange continuel, cette fusion et cette confusion, « cette récompense aussi rapide qu'involontaire des plaisirs que l'on donne à ce qu'on aime (2) », « ce mouvement nerveux et involontaire de la franchise qui répond à la franchise » (3) ; il a marqué très nettement aussi la dualité de l'amour, cette complication de deux amours qui ne correspondent point toujours dans leur forme ou dans leur évolution. « L'amour de deux personnes qui s'aiment n'est presque jamais le même (4). L'amour passion a ses phases, durant lesquelles et tour à tour, l'un des deux aime davantage. Souvent la simple galanterie ou l'amour de vanité répond à l'amour passion et c'est plutôt la femme qui aime avec transport. Quel que soit l'amour senti par l'un des deux amants, dès qu'il

(1) *Amour*, 221 : « les plaisirs de l'amour sont toujours en proportion de la crainte. »

(2) *Amour*, 87.

(3) *Amour*, 89.

(4) *Amour*, 109. Cf. aussi *Amour*, p. 108, la rencontre de l'amour passion et de l'amour par pique.

V. aussi *Corr.*, I, 397. « L'amour est comme une fièvre qui vient en même temps à deux personnes ; celui qui est le premier guéri est diablement ennuyé par l'autre. »

est jaloux, il exige que l'autre remplisse les conditions de l'amour passion ; la vanité simule en lui tous les besoins d'un cœur tendre. Enfin rien n'ennuie l'amour goût comme l'amour passion dans son partner » (1).

Il suit de la théorie de la cristallisation que l'imagination joue un rôle immense dans l'amour. « Il n'y a que l'imagination qui échappe pour toujours à la satiété. Chaque femme inspire un intérêt différent, et, bien plus, la même femme, si le hasard vous la présente deux ou trois ans plus tôt ou plus tard dans le cours de la vie, et si le hasard veut que vous aimiez, est aimée d'une manière différente » (2). L'amour est, en somme, le travail de l'imagination sur le mouvement du cœur, et ce travail ne cesse que dans l'extase de l'amour ou dans la molle confiance de l'intimité. Ainsi nous aimons un être imaginaire que nous avons construit ; mais nous l'avons construit parce que nous l'aimons ; et parfois nous nous interrompons de l'imaginer. Pourtant nous avons trop joui de l'image pour jouir sans réserve de la réalité ; l'amour nuit à l'objet de l'amour. Il y a toujours un écart entre le réel et l'idéal. De là les déconvenues de l'amour même heureux et le charme profond de la rêverie amoureuse qui

(1) Il suit de là, comme on l'a dit, que la maxime de La Rochefoucauld « Tout le plaisir de l'amour est d'aimer » devient une règle de conduite admirablement sage ; ou encore le mot de Gœthe : « Si je t'aime, est-ce que cela te regarde? »
(2) *Amour*, 217.



n'aspire pas au delà d'elle-même ; de là vient que le premier triomphe n'est pas agréable, à moins que l'homme n'ait pas eu le temps de désirer la femme et de la livrer à son imagination (1) ; de là vient que trop de réalité empêche l'amour (2) ; de là vient aussi que cet être imaginaire construit par nous, nous sommes seuls à en jouir ; l'objet idéal est tout à nous ; d'où la folie de la jalousie (3).

De la même théorie découle la distinction des deux beautés : la beauté toute pure et la beauté pour l'amour. La beauté pure, la vraie beauté à vrai dire, n'est point nécessaire à la naissance de l'amour ; il suffit que la laideur ne vienne pas faire obstacle. Au cas le plus favorable, la beauté agit comme une enseigne ; elle prédispose à l'amour par les louanges qu'on entend donner à ce qu'on aimera. La beauté pour l'amour est la beauté de l'amour. L'amant compose lui-même la beauté de sa maîtresse. La beauté d'une femme, c'est la cristallisation formée dans l'esprit de l'homme ; elle porte la couleur des plaisirs de cet homme ; elle n'est autre chose que la collection de toutes les satisfactions, de tous les désirs qu'il a pu former successivement ; c'est « la promesse du bonheur », « la promesse d'un

(1) *Amour*, 223.

(2) « La seule manière de tuer l'amour passion est d'empêcher toute cristallisation par la facilité. »

(3) *Amour*, 94.

caractère utile à l'âme » (1). Une fois la cristallisation commencée, l'amour jouit de la beauté qu'il a créée. Une fois l'amour épanoui, il s'alimente à toute beauté. « Tout ce qui est beau, dans la nature et dans les arts, rappelle le souvenir de ce qu'on aime. L'amour du beau et l'amour se donnent mutuellement la vie » (2).

Nous verrons quelles raisons personnelles ont conduit Stendhal à insister tellement sur la rêverie amoureuse, qu'il semble bien prêt parfois d'y faire rentrer tout l'amour. Mais l'amour n'est pas une rêverie soli-

(1) Baudelaire poussera jusqu'à l'extrême cette idée de Stendhal : voir *Œuvres posthumes*, p. 356.

(2) *Amour*, 28. Dans une de ses nouvelles, Stendhal a exprimé avec beaucoup de bonheur cette interaction du réel et de l'idéal dans la composition de la beauté amoureuse. C'est Feder, un peintre, dont l'imagination travaille ainsi : (*Nouvelles inédites*) « Quel contour admirable et fin a ce nez-là ! se dit son esprit de peintre : mais quelle âme étonnante et capable d'aimer infiniment annonce cette physionomie-là, ajouta son cœur d'amant », 307. Cette lèvre inférieure trop avancée était assurément une faute contre la beauté et Feder la sentait vivement ; mais elle annonçait une certaine possibilité d'aimer avec passion, à laquelle, je ne sais pourquoi, il se trouvait extrêmement sensible en ce moment », 290 ; « par exemple ce contour des lèvres un peu trop grosses et susceptibles d'exprimer la passion la plus ardente, et qui faisait un étrange contraste avec le contour tout idéal du nez et l'expression chaste et sublime de ces yeux, dont le regard si vif semblait appartenir à quelque sainte du Paradis au-dessus des passions », 364. « Tous ces châteaux en Espagne que mon imagination bâtit sur sa physionomie ; le mouvement de ses yeux, qui, quelquefois, a de la profondeur et qui donne à ses paroles une tout autre portée que celle qu'on y verrait d'abord ; c'est une harmonie à la Mozart, mise sous un chant vulgaire », 300.

taire ; il lui faut une réponse et un retour. Après toutes ces analyses, nous sommes en mesure de comprendre entièrement la pensée de Stendhal ; le terme où aspire l'amour, c'est l'intimité. Ce qu'il entend par ce mot, pris au sens le plus large, n'est-ce pas « l'état de confiance sans bornes qui fait peut-être le plus doux charme de l'amour » (1), l'unité d'âme qui s'établit entre les amants (2), la pleine entente de deux âmes (3). Ainsi l'intimité est autre chose que la possession ; les deux choses peuvent exister l'une sans l'autre, comme l'une avec l'autre (4). La possession n'est pas la condition nécessaire de l'intimité. « En amour, posséder n'est rien, c'est jouir qui fait tout » (5). La possession

(1) *Armance*, 155 ; *Corr.*, III, 105.

(2) « Après un an ou deux, quand l'amant n'a plus, pour ainsi dire, qu'une âme avec ce qu'il aime, et cela, chose étrange, même indépendamment des succès en amour, même avec les rigueurs de sa maîtresse ». *Amour*, 210. Comme il parle d'imagination renversée, Stendhal parlera aussi « d'intimité cruelle » *Rouge*, II, 101.

(3) « Nous parlions avec l'intimité de deux grandes âmes qui s'entendent ». *Journal*, 153.

(4) Il n'y a pas chez Stendhal d'analyse de l'amour platonique, s'il y a beaucoup de platonisme dans la passion telle qu'il la décrit. Pourtant Stendhal a effleuré ce sujet à plusieurs reprises. *Nouvelles Inédites*, 33. « L'étude approfondie qu'elle avait faite autrefois (au couvent) de la Philothée et de l'Imitation eut cet effet qu'elle comprit et lut avec délices certaines parties de la *Princesse de Clèves*, de la *Marianne* de Marivaux, et de la *Nouvelle Héloïse*. »

Histoire de la Peinture, 230. « C'est l'amour dégagé des contrariétés qui l'empoisonnent et de la satiété qui l'éteint ».

Voir aussi *Chartreuse*, 354, l'allégorie mystique dans laquelle Fabrice enveloppe son amour.

(5) *Amour*, 95.

marque souvent le début de l'intimité (1), parfois même elle en est la condition. Mais il est certain qu'elle s'affine et s'approfondit par l'intimité, et que si elle arrive à réaliser tout l'amour, dépassant la surprise du premier choc qui souvent n'est pas un plaisir, dépassant le stade du plaisir physique, c'est qu'elle se pénètre et qu'elle se charge d'intimité. Le don du corps, qui n'est signe de rien, sans la présence de l'âme, devient le signe décisif du plein abandon.

Il ne faudrait pourtant pas reprocher à Stendhal de ne pas montrer comment la possession modifie l'amour (2). Sans doute il se serait attaché aussi bien et plutôt à montrer comment l'amour modifie la possession. Mais la possession qui s'affine aide à acquérir l'intimité (3). Et il établit par des analyses très explicites que les femmes s'attachent par les faveurs qu'elles accordent ; après la possession, leurs rêveries se groupent autour d'un seul objet : justifier une démarche si extraordinaire, si décisive, si contraire à toutes les

(1) *Journal*, 270. « Nous avons passé ensemble jusqu'à 4 heures 1/2, dans la plus grande intimité, comme si je venais de l'avoir et que nous fussions las tous les deux. »

(2) Léon Blum, *Stendhal*, p. 202.

(3) *Italie*, 177, Cf. Senancour, *De l'Amour* (1re éd., p. 101). « Mais les jouissances indirectes, les délices de l'intimité tranquille, sont plus durables que les émotions des derniers plaisirs : elles sont meilleures que l'agitation orageuse et fatiguante d'un amour incertain, qui veut sans cesse, parce qu'il doute toujours. C'est dans l'intimité établie, affermie et confiante, que l'on peut jouir beaucoup avec beaucoup de modération. »

habitudes de pudeur ; se rassurer sur leur amant (1) ; se rassurer sur elles-mêmes (2) ; détailler à loisir des instants si délicieux ; de cette agitation mentale accrue par l'ivresse nerveuse des plaisirs d'autant plus sensibles qu'ils sont plus rares, favorisée par les loisirs de la vie féminine et la prééminence de la vie affective sur la vie raisonnable, suit une seconde cristallisation, plus forte que la première et plus forte que chez l'homme.

*
* *

Stendhal a distingué fort attentivement l'amour chez l'homme et chez la femme.

L'amour féminin est dominé par la pudeur et par l'orgueil. La pudeur née du danger (3), en retenant le mouvement immédiat de l'amour, impose la honte, la retenue dans le désir et le jeu de l'imagination. L'amour féminin est plein de réserve, car la femme se défend et refuse ; elle est timide ; car elle joue beaucoup contre peu et se défie des sentiments et de la sincérité de l'homme. L'homme qui attaque et demande (4)

(1) « Comme l'amour fait douter des choses les plus démontrées, cette femme, qui, avant l'intimité, était si sûre que son amant est un homme au-dessus du vulgaire, aussitôt qu'elle croit n'avoir plus rien à lui refuser, tremble qu'il n'ait cherché qu'à mettre une femme de plus sur sa liste ».

(2) « Elle croit de reine s'être faite esclave. »

(3) Cf. Senancour, *De l'Amour*, 4e éd., I, 207. On peut, sur ce point, consulter Crawley, *The Mystic Rose*, 1902.

(4) Cf. Cabanis, I, 300.

sollicite une preuve d'amour qui n'est signe de rien chez lui, habitué par toute son éducation à chercher des succès de ce genre. Au contraire, par l'effet de la pudeur, qui est timidité, tendresse, fierté, chez la femme, et réserve en faveur de l'amant, et recherche pour elle et pour lui d'un plaisir raffiné, cette preuve d'amour est le plus décisif de tous les signes de dévouement chez la femme. « Il y a ce malheur dans la vie que ce qui fait la sécurité et le bonheur de l'un des amants fait le danger et presque l'humiliation de l'autre » (1). L'orgueil complique la pudeur, en s'attachant, chez les femmes, à des choses qui n'ont d'importance que par le sentiment, puisqu'il ne peut, comme chez l'homme, s'appliquer à des choses importantes, et en entreprenant de se rendre respectable par la vivacité de ses transports ou son implacable tenacité (2).

L'orgueil féminin repose sur plusieurs principes. Et d'abord il vient, lui et ses fausses délicatesses, de la condition inférieure où nous tenons la femme et de la puissance sur nous que lui donne l'amour. « Comment

(1) *Amour*, 19 Mais aussi la pudeur a cet effet que la femme ne trouve le plaisir que dans l'amour. *Amour*, 6 n. et elle rehausse le plaisir de l'amour. *Ibid.*, 61.

(2) Deux remarques, du reste, dominent la question. « La disposition à l'amour physique et même au plaisir physique, n'est point la même chez les deux sexes. Au contraire des hommes, presque toutes les femmes sont au moins susceptibles d'un genre d'amour. » *Amour*, 284.

un esclave transporté sur le trône ne serait-il pas tenté d'abuser du pouvoir » (1)?

Contre l'ennemi cruel et charmant, soumis en apparence et qui aspire à redevenir un maître, la femme se défend ; et elle se targue d'une belle défense. Elle lutte contre la supériorité que l'homme pourrait s'attribuer ou que les autres hommes pourraient lui attribuer (2). Ainsi est-elle conduite à se venger des âmes prosaïques sur les cœurs généreux (3).

Enfin n'y a-t-il pas dans l'amour même « la source la plus respectable de l'orgueil féminin » ; « c'est la crainte de se dégrader aux yeux de son amant par quelque démarche précipitée ou par quelque action qui peut lui sembler peu féminine » (4).

(1) *Amour*, 184. « La délicatesse des femmes tient à cette hasardeuse position où elles se trouvent placées de si bonne heure, à cette nécessité de passer leur vie au milieu d'ennemis cruels et charmants. » 279 : « Les enfants commandent par les larmes et quand on ne les écoute pas, ils se font mal exprès. Les jeunes femmes se piquent d'amour-propre. »

(2) *Amour*, 65. « Serait-ce que plus une femme jouit avec transport, dans le courant de la vie, des qualités distinguées de son amant, plus dans ces instants cruels où la sympathie semble renversée elle cherche à se venger de ce qu'elle lui voit habituellement de supériorité sur les autres hommes ? Elle craint d'être confondue avec eux. »

(3) *Amour*, 75 ; 291, l'étonnement que cause un amant impétueux chez une âme habituée à un amant prosaïque « sentiment qu'une âme pleine de hauteur et privée de cette aisance qui est le fruit d'un certain nombre d'intrigues peut confondre facilement avec ce qui est offensant. »

(4) *Amour*, 278.

« Cependant l'amour n'est une passion qu'autant qu'il fait oublier l'amour propre. Elles ne sentent donc pas complètement l'amour, les femmes qui, comme L., lui demandent les plaisirs de l'orgueil. Sans s'en douter, elles sont à la même hauteur que l'homme prosaïque, objet de leur mépris, qui cherche dans l'amour, l'amour et la vanité. Elles, elles veulent l'amour et l'orgueil ; mais l'amour se retire la rougeur sur le front ; c'est le plus orgueilleux des despotes ; ou il est tout, ou il n'est rien » (1).

(1) *Amour*, 212 n. Il y a chez Duclos, dans ses *Mémoires sur les Mœurs*, 330, quelques observations sur la délicatesse, que l'on peut rapprocher de celles de Stendhal.

« La délicatesse fait honneur en amitié, parce qu'elle suppose un sentiment éclairé, aussi flatteur pour celui qui le ressent que pour celui qui l'inspire. Cette délicatesse est toujours active, et porte aux attentions pour l'objet aimé. En amour, elle est ordinairement passive ; l'amant prétendu délicat n'a d'autre objet que lui-même ; il croit qu'on n'a pas pour lui le retour qu'il mérite. On se tourmente pour faire le tourment d'autrui. Quel doit être le supplice de deux amants, s'ils ont l'un et l'autre le même travers à la fois !

Les âmes délicates ont un double malheur ; elles sont douloureusement affectées des moindres choses qui blessent ou paraissent blesser le sentiment, et sont trop difficiles sur le plaisir ; elles ne peuvent le goûter s'il leur reste quelque scrupule sur le principe dont il part, et malheureusement, elles ne sont que trop ingénieuses à s'en former.

Cette délicatesse si vantée et si peu connue, n'est donc qu'un dérèglement d'imagination. Il semble qu'elle n'aiguise l'esprit que pour le rendre plus faux ».

Musset (d'après une lettre citée par Paul de Musset, Lui et Elle, 97) a décrit ce que l'on pourrait appeler la forme extrême de l'orgueil féminin : « ... la haine de l'amour, c'est-à-dire une sorte de

Il y a dans l'amour du jeune homme une préoccupation d'ambition. Il a besoin d'aimer un être dont les qualités l'élèvent à ses propres yeux. En même temps il est préoccupé du monde. « Ce problème [ce que j'allais faire dans le monde] était ma maîtresse ; de là mon idée que l'amour avant un état et le début dans le monde ne peut pas être dévoué et entier comme l'amour chez un être qui se figure savoir ce que c'est que le monde » (1). « C'est au déclin de la vie qu'on en revient tristement à aimer le simple et l'innocent, désespérant du sublime. Entre les deux se place l'amour véritable, qui ne pense à rien qu'à soi-même » (2).

La jeune fille, dans le feu de sa jeunesse, se crée une image ravissante ; il peut sembler que plus tard, avec plus d'expérience, la méfiance coupera les ailes à son

rage et de rancune contre l'objet aimé par la seule raison qu'il a su se faire aimer, une envie de le mordre et de le déchirer, une haine comme celle de l'esclave pour le maître, du faible pour le fort, de l'ingrat pour son bienfaiteur. On dit qu'il existe des femmes capables d'éprouver une joie extrême à cette vengeance sans nom : et quand je songe qu'on peut inspirer un tel sentiment par l'excès même de la passion, par trop de tendresse, par trop d'abandon et trop de cœur... »

Stendhal n'a vu, je crois, l'orgueil masculin que dans l'amour à la Don Juan. Si je le comprends bien, l'amour à la Werther l'exclut tout à fait. C'est une question. D'autre part Stendhal n'étudie guère que les ressorts moraux de l'amour féminin ; il n'étudie la sensualité féminine qu'autant qu'elle est commandée par eux.

(1) *Brulard*, II, 92.

(2) *Amour*, 245.

imagination et que le second amour semblera d'une espèce dégénérée ; mais, en fait, cet amour, moins libre, sera plus passionné ; elle hésitera entre l'amour et la méfiance ; la cristallisation avancera plus lentement ; mais si elle sort victorieuse de l'épreuve, elle sera plus forte (1).

Si l'influence des tempéraments se fait sentir dans l'ambition, l'avarice, l'amitié, que sera-ce dans l'amour qui a un mélange forcé de physique ? Tous les amours, toutes les imaginations prennent dans les individus la couleur des six tempéraments. Il faut donc faire passer les quatre amours fondamentaux par les six variétés dépendantes des habitudes que les six tempéraments donnent à l'imagination (2).

Nous avons vu déjà que Stendhal a emprunté sans réserve à Cabanis la doctrine des six tempéraments (3) ainsi que ses idées sur le rôle du climat dans la formation des tempéraments et sur l'influence du régime. Mais la doctrine lui sert peu et il s'est bien gardé de

(1) Cf. *Amour*, 11. « L'étonnement et l'espérance sont puissamment secondés par le besoin d'amour et la mélancolie que l'on a à 16 ans. On sait assez que l'inquiétude de cet âge est une soif d'aimer et le propre de la soif est de n'être pas excessivement difficile sur la nature du breuvage que le hasard lui présente. »

Mais il y a des distinctions à faire : *Rouge*, 78. « Une jeune fille coquette qui aime de bonne heure s'accoutume au trouble de l'amour : quand elle arrive à l'âge de la vraie passion, le charme de la nouveauté manque. »

(2) *Amour*, 121.

(3) Voir le chapitre précédent ; voir aussi l'Appendice.

faire l'étude dont il trace le programme ; quelques traits brillants, ici et là, précisent d'un détail physiologique un portrait moral ; la physiologie n'a pas alourdi l'analyse psychologique. Beyle se plaît à se classer lui-même parmi les mélancoliques (1).

De même, le rapport de l'amour et des formes de gouvernement n'est resté qu'une vue théorique, ou, parfois, donne prétexte à quelque anecdote. Stendhal s'en est tenu à marquer fortement le rapport de l'amour et de la civilisation.

*
* *

L'amour est un produit de la civilisation : « dans une société très avancée, l'amour passion est aussi naturel que l'amour physique chez les sauvages » (2). Mais le développement social tend à rendre l'amour à la fois nécessaire et impossible.

L'amour a suivi la condition de la femme (3) et la formation d'un idéal de beauté. Par exemple, chez les Grecs, la république sanctifiait les vertus du ménage. Le culte de la beauté n'était que physique : l'amour n'allait pas plus loin. Ils ne voyaient point dans les

(1) *Brulard*, 17, 21, 157, 269. La doctrine des tempéraments est utilisée de façon intéressante dans le chapitre des Fiasco. *Amour*, 222.

(2) *Amour*, 265.

(3) « Il fallait pour que l'amour parût tout ce qu'il peut être dans le cœur de l'homme, que l'égalité entre la maîtresse et son amant fût établie autant que possible. » *Amour*, 173.

femmes des juges du mérite, et se trouvaient peu sensibles au plaisir d'être aimés. Une femme était une esclave qui faisait son devoir. Voyez le sort d'Andromaque dans Virgile, le Mozart des poètes.

La beauté antique est l'expression de la force, de la raison, de la prudence. « Mais la force, la raison, la haute prudence, est-ce là ce qui fait naître l'amour ? » (1).

De là vient que l'antiquité ne nous a laissé que des esquisses incomplètes d'amour passion. Tibulle, Ovide et Properce, les meilleurs peintres de l'amour antique, n'ont cherché auprès de leurs maîtresses que des plaisirs physiques, et n'ont jamais eu « l'idée des sentiments sublimes qui, treize siècles plus tard, firent palpiter le sein de la tendre Héloïse » (2). De même « Sapho ne vit dans l'amour que le délice des sens ou le plaisir physique sublimé par la cristallisation. Anacréon y chercha un amusement pour les sens et pour l'esprit. Il y avait trop peu de sûreté dans l'antiquité pour qu'on eût le loisir d'avoir un amour passion » (3).

(1) *H. de la Peinture*, 263. « Les nobles qualités qui nous charment, la tendresse, l'absence des calculs de vanité, l'abandon aux mouvements du cœur, cette faculté d'être heureuses, et d'avoir toute l'âme occupée par une seule pensée, cette force de caractère quand elles sont portées par l'amour, cette faiblesse touchante dès qu'elles n'ont plus que le frêle soutien de leur raison, enfin les grâces divines du corps et de l'esprit, rien de tout cela n'est dans les statues antiques. ».

(2) *Amour*, 253. Stendhal s'appuie ici sur le jugement de Guingené, *Histoire littéraire de l'Italie*, II, 490.

(3) *Amour*, 236.

En revanche le christianisme a beaucoup fait pour l'amour. « La pudeur, cette mère de l'amour, est un des fruits du christianisme. Les louanges exagérées de l'état de virginité furent une des folies des premiers pamphlétaires chrétiens ; ils sentaient bien que ce qui fait la force d'un amour ou d'un culte, ce sont les sacrifices qu'il impose. Mais par l'effet de leurs discours, une vierge chrétienne eut un genre de vie indépendant et libre ; elle put traiter de pair avec l'homme qui la sollicitait au mariage, et l'émancipation des femmes fut accomplie » (1). « On voit combien la religion chrétienne dispose les âmes à l'amour passion. Quoi ! pas même la mort, rien ne peut rompre nos rapports avec ce que nous avons aimé une fois ! » (2).

L'amour, comme l'art, a besoin de l'oisiveté, de la richesse superflue que produit le développement des sociétés (3). Mais l'oisiveté fait naître la politesse, et la politesse anéantit les passions. De plus l'état social qu'il faut aux passions pour prospérer est souvent contraire à celui qu'il faut aux nations pour être heureuses. Le nécessaire de la vie, c'est la sûreté individuelle, c'est la liberté ; les passions, comme les arts, au XIX[e] siècle ne sont qu'un pis aller (4). Le monde va vers le nivellement des caractères, vers la platitude, vers le

(1) *Promenades*, II, 36. Cf. *R. N. F.*, 88, 134.
(2) *Promenades*, II, 29.
(3) *Correspondance*, I, 259 ; *R. N. F.*, 271.
(4) *R. N. F.*, 271, 300.

gouvernement de l'opinion, vers le régime démocratique, vers le cérémonial de la société. Pourtant la société, à mesure qu'elle se perfectionne, laisse intacte la soif de l'amour ; l'amitié mondaine, les convenances, la substitution du raisonnement à la religion, tout cela laisse un vide à combler ; et le sentiment de l'isolement, si vif au milieu de la société, dispose les cœurs tendres à l'amour (1).

Nous ne suivrons pas Stendhal dans sa peinture de l'amour à l'italienne, à la française, ou à l'allemande. Le Français répugne à l'amour passion ; il est avant tout vaniteux, et il a la terreur du ridicule ; la société élégante, énervée et étiolée, ne peut être réveillée que par l'ironie. Pourtant aux époques de crise, la passion renaît ; l'énergie révolutionnaire tend à se faire jour dans l'art ou dans la passion, pour autant qu'elle ne dérive pas vers une malheureuse soif de jouissance et de fortune prompte. L'amour se rencontre parfois là où est l'énergie, aux galères ou dans la petite bourgeoisie.

L'amour allemand est comme la philosophie ou la musique allemandes ; il a un fond d'enthousiasme mystique ; il ressemble à l'illuminisme. « Le sentiment des

(1) *Amour*, 248 ; *Amour*, 259. L'extrême civilisation peut rendre l'amour impossible comme l'extrême barbarie. « Si vous remplacez le manque de sécurité personnelle par la juste crainte de manquer d'argent, vous verrez que les Etats-Unis d'Amérique, par rapport à la passion dont nous essayons une monographie, ressemblent beaucoup à l'antiquité. »

Allemands, trop dégagé des liens terrestres, et trop nourri d'imagination, tombe facilement dans ce que nous appelons en France le genre niais. Les têtes qui éprouvent des passions en Allemagne, manquant de logique, supposent bientôt l'existence de ce dont elles ont besoin » (1).

C'est toujours à l'Italie, harmonie supérieure de nature et de société, que Stendhal revient le plus volontiers ; candeur passionnée, laisser aller aux inspirations du moment, douce rêverie sur les impressions du cœur, voilà les qualités naturelles, entretenues par un régime despotique, qui aboutissent à l'amour et à la musique. Par le sommeil de la vie extérieure, la sensibilité s'accumule au profit des passions. L'amour italien n'a pas même su inventer ce dérivatif, le roman d'amour, qui réagit sur l'amour et suscite les amours de roman. Dans ce pays, c'est la musique, qui s'est chargée de peindre l'amour.

L'admission des femmes à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation et la condition la plus favorable au bonheur (2). L'éducation actuelle des

(1) Rossini, 16.

(2) *R. N. F.*, 291. Les femmes ont été esclaves en France, jusqu'au moment où François Ier les a appelées à la Cour ; dans ces cours galantes, les femmes étant utiles à leurs maris pour l'intrigue, leur condition a fait des pas rapides vers l'égalité. Les Italiens, plus portés à l'amour passion, moins grossiers, moins adorateurs de la force physique et moins guerroyants et féodaux, admettent volontiers la supériorité du sexe aimable sur les hommes. Les fem-

jeunes filles laisse oisives chez elles les facultés les plus brillantes et les plus riches en bonheur (1). Les fausses délicatesses et l'orgueil féminin, si cruels à l'amour, viennent de l'oppression que la femme subit. Par une éducation meilleure, l'amour redoublera de charmes et de transports ; « la base sur laquelle s'établit la cristallisation deviendra plus large ; l'homme pourra jouir de toutes ses idées auprès de la femme qu'il aime, la nature entière prendra de nouveaux charmes à leurs yeux et comme les idées réfléchissent toujours quelques nuances des caractères, ils se connaîtront mieux et feront moins d'imprudences ; l'amour sera moins aveugle et produira moins de malheurs ». Toutes les grâces féminines sont hors de l'atteinte de l'éducation.

L'esprit utilitaire de l'idéologie conduit Stendhal à la réglementation sociale de l'amour, à des vues sur le mariage et le divorce. Mais tout le sens du livre de l'amour inspire la formule définitive. « Il n'y a

mes sont plus voisines de l'égalité aux Etats-Unis d'Amérique qu'en Angleterre. Elles possèdent légalement en Amérique ce que leur procurent en France la douceur des mœurs et la crainte du ridicule.

(1) *Amour*, 182 et suiv. Les idées de Stendhal ont été en partie formées par l'éducation de sa sœur Pauline et par conséquent très tôt ; voir par exemple la lettre du 10 avril 1800, I, 3 ; on peut comparer dans la Correspondance les idées théoriques et l'application. Pour les emprunts à Thomas Broadbent, voir Doris Gunnel, *Stendhal et l'Angleterre*, p. 260 et suiv. En tous cas Stendhal s'oppose ici nettement à certains idéologues, par exemple à Cabanis, I, 310 et suiv. (éd. 1824). Il s'accorde assez bien avec Helvétius et ses vues sur le mariage. *De l'Homme*, IV, 202 et suiv. « En France, les femmes sont trop maîtresses. »

d'unions à jamais légitimes que celles qui sont commandées par une vraie passion » (1).

« L'empire des femmes est beaucoup trop grand en France ; l'empire de la femme beaucoup trop restreint » (2).

II

LA SENSIBILITÉ AMOUREUSE

L'Amour est l'œuvre d'un idéologue et d'un conteur d'amour. Stendhal n'a point tort d'appeler son essai un livre d'Idéologie. « Si l'idéologie est une description détaillée des idées et de toutes les parties qui peuvent les composer, le présent livre est une description détaillée et minutieuse de tous les sentiments qui composent la passion nommée l'amour. Ensuite je tire quelques conséquences de cette description, par exemple, la manière de guérir l'amour. Je ne connais pas de mot pour dire, en grec, discours sur les sentiments, comme idéologie indique discours sur les idées » (3). Nous avons étudié déjà les rapports de Stendhal et des Idéologues. La méthode idéologique est visible dans l'Amour :

(1) *Amour*, 268.

(2) *Ibid.*, 278.

(3) *Amour*, 9, note. Cf. *Corresp.*, III, 109 (22 oct. 1833). « Ce livre est une monographie de la maladie nommée amour ; c'est un traité de médecine morale. » *Amour*, X. « Le livre qui suit explique simplement, raisonnablement, mathématiquement, pour ainsi dire, les divers sentiments qui se succèdent les uns aux autres, et dont l'ensemble s'appelle la passion de l'amour. »

« description exacte et scientifique », classification, groupement de symptômes, évolution psychologique, étude des phases successives, appel aux faits biologiques et sociaux, conséquences pratiques, tout cela est d'une psychologie très fine, très large et très objective (1).

Mais il est trop visible aussi que le livre est en grande partie une confession personnelle (2) et que les deux tendances sont perpétuellement en conflit (3). Elles ne se séparent point chez Stendhal et leur union fait précisément l'intérêt particulier de toute son œuvre où

(1) « Dans les passions, la vanité et plusieurs autres causes d'illusions font que nous ne pouvons être éclairés sur ce qui se passe dans nous que par les faiblesses que nous avons observées chez les autres. » *Amour*, 123. Notons, par exemple, cette idée que c'est à l'anatomie comparée que nous devons demander les plus importantes révélations sur nous-mêmes, 56 note et 123 ; la préoccupation historique, sociologique, ethnographique : « On devrait établir à Philadelphie une académie qui s'occuperait uniquement de recueillir des matériaux pour l'étude de l'homme dans l'état sauvage, et ne pas attendre que ces peuplades curieuses soient anéanties. » *Amour*, 99 ; *Amour*, 55 (les voyages de Bougainville et de Cook) ; voir aussi *Corr.* II, 247 (1822), lettre à Fauriel :

« Je suis sensible aux anecdotes que vous avez bien voulu traduire pour moi. Mon petit traité sur l'amour aura ainsi un peu de variété. Le lecteur sera transporté hors des idées européennes. »

Noter enfin le caractère rigoureux du style. « L'amour, cette passion si visionnaire, exige dans son langage une exactitude mathématique. » *Racine et Shakspeare*, 89.

(2) Les passages manifestement autobiographiques dans l'*Amour* sont nombreux : 29, 48, 50, 51, 64, 75, 76, 78, 86 et suiv. ; 91, 98, 102, 117, 119, 212, 219, 222, 229, 272, 278, 291.

(3) « Je fais tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je

constamment l'autobiographie, « l'égotisme », soutient le roman, où l'analyse aiguë s'unit à l'observation passionnée. Certes la première idée de « l'Amour » date de loin chez Stendhal, peut-être de décembre 1802 (1) ; mais on sait que Stendhal, depuis Mlle Kably, n'a jamais cessé d'être amoureux. Son projet de livre, il ne l'a jamais abandonné (2). En tous cas c'est bien son amour à Milan pour Métilde qui a déterminé la rédaction de l'Amour (3) ; et la rédaction, la plupart du temps, est contemporaine des événements.

tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité ». *Amour*, 20.

(1) Stendhal, le 17 frimaire XI (8 décembre 1802) avait l'intention d'écrire : le Paradis perdu (4 chants), la Chute de la République romaine, l'Art d'aimer. Voir *Rev. crit. des Idées*, 1913. p. 519. On trouve vers cette date, *Corr.*, I, 28 (lettre à Mounier, 5 juillet 1802) une peinture très fine de l'amour.

(2) *Napoléon*, 171. « Faire un cahier des passions : Amour, Haine, Ambition. Je rangerai sous ce titre ce qui m'arrivera ou ce que j'apprendrai de propre à faire connaître ces passions ».

(3) *Egotisme*, p. 52. « C'est un livre écrit au crayon à Milan dans mes intervalles lucides. Y travailler à Paris me faisait mal. Je n'ai jamais voulu l'arranger. » C'est en mars 1820 que Stendhal commence à s'occuper de l'impression de l'*Amour* (*Corr.*, II, 169 ; 3 mars 1820, II, 174 ; 20 mars 1820, II, 178, 182, 185, 189, 190, 195, 197, 199). Le manuscrit a été envoyé à Paris avant le 10 octobre (II, 210, 211, 214) ; le 6 novembre, Beyle annonce l'envoi de nouveaux fragments (II, 215, 217). Le sort du manuscrit lui a du reste donné des inquiétudes (II, 224, 229). En vertu de ces textes, il convient de ne pas ajouter foi à la troisième préface de l'*Amour*, écrite du reste en 1842 ; ni à *Souvenirs d'Egotisme*, p. 117. Le caractère autobiographique de l'*Amour* est nettement marqué par Stendhal. Il recommande le 12 juin 1820 de châtrer le premier tirage « pour supprimer sept à huit passages

Mais comment Stendhal peut-il décrire sa propre sensibilité? N'a-t-il point dit qu'il était toujours et avant tout à la sensation présente ? « Jusqu'à 25 ans, que dis-je, souvent encore il faut que je me tienne à deux mains pour n'être pas tout à la sensation produite par les objets et pouvoir les juger raisonnablement avec mon expérience » (1). Et n'a-t-il pas déclaré qu' « on n'a pas de souvenir des sensations pures ». Il y a une part d'ineffable dans les mouvements profonds de la sensibilité ; il y a une part d'artifice dans toute transcription, contemporaine ou à distance. « La sensation présente absorbait tout. Mon souvenir n'est qu'un roman fabriqué à cette occasion » (2).

Stendhal a puisé chez Maine de Biran ou fortifié par la lecture de Maine de Biran l'idée d'une distinction profonde entre la Sensation et la Perception et de la non reviviscence des sensations pures. La sensation dont les contours ne sont pas repassés en quelque sorte

qui sont la vie d'un de mes amis qui vient de mourir d'amour ici, et qui me feraient reconnaître ». *Corr.*, II, 190. Il est revenu très précisément sur ce sujet ; *Souvenirs d'Egotisme*, 117 : « l'Amour. écrit au crayon à Milan en me promenant et en songeant à Métilde » ; 121 : « un livre qui me rappelait tant de nuances de sentiments que j'avais éprouvés en Italie ». L'Amour est en grande partie le livre de Métilde.

(1) *Brûlard*, I, 85 ; Cf. *Journal*, 174 (1805). *Corr.*, I, 152 (2 mars 1805).

(2) *Brûlard*, II, 191 : *H. de la P.*, 244 : « les cœurs passionnés savent trop bien que l'amour pur ne laisse pas de souvenir » ; cf. *Amour*, 85 ; *Haydn*, 199 ; *Italie*, 119, 168 ; *Journal*, 168, 393.

par les mouvements de l'attention immédiate succombe par sa force même; sa qualité seule est appréhendée dans une confuse et trouble vision d'ensemble et tout ce qui pourrait servir à la préciser, à la déterminer, à la fixer dans le plan de la vie mentale, est absent (1). De là vient que la sensation émue, de là vient que le vif sentiment, dont la puissance affective captive tout l'être, laissent si peu de souvenirs. De là vient que le sentiment laisse échapper tant de choses et qu'il est si incapable de se diriger ou de s'exprimer même, sur le moment (2). De là vient que pour diriger les sentiments,

(1) *Journal*, 1805, p. 226. « Il est très difficile de peindre ce qui a été naturel en vous, de mémoire ; on peint mieux le factice, le joué, parce que l'effort qu'il a fallu faire pour jouer l'a gravé dans la mémoire. M'exercer à me rappeler mes sentiments naturels... On se voit aller en jouant, on a la perception. Cette sensation est facilement reproduite par l'organe de la mémoire ; mais pour se rappeler les sentiments naturels, il faut commencer par faire la perception. Voilà où l'étude de l'Idéologie (Tracy et Biran) m'est utile ». Sur la définition de la Sensation et de la Perception v. *Correspondance*, I, 152 (8 mars 1805). Voir aussi *Nouvelle Revue française*, 1914, p. 547. « Si comme le dit Biran, l'on n'a de mémoire musicale que par les sons qu'on peut reproduire, il faut apprendre à chanter pour se souvenir des beaux airs. ». Voir aussi *Nouvelles Inédites*, 364 :

« Il (Feder) se rappelait toutes les étranges folies qu'il avait faites pour sa femme, et en verité, il n'en voyait pas le pourquoi... Au surplus il ne lui restait aucun souvenir distinct et détaillé des sentiments qui l'avaient agité pendant tout le temps qu'il avait été amoureux. Il se voyait seulement accomplissant d'étranges folies ; mais il ne se rappelait plus les raisons qu'il se donnait à lui-même pour les faire. »

(2) *Journal*, 152, 174, 215 ; *Amour*, 28. « L'Ame est apparem-

pour s'en souvenir ou même pour les comprendre, il faut ajouter la perception à la sensation. L'équilibre est, du reste, malaisé à atteindre, car si la perception l'emporte, on arrive vite à l'artificiel, au factice (1).

Il y a donc des cas où la sensation, l'émotion tuent absolument le souvenir (2), des cas où la sensation, l'émotion font disparaître tous les détails, et ne laissent subsister que l'essentiel. « Je ne me souviens, après tant d'années et d'événements, que du sourire de la femme que j'aimais » (3), des cas où l'émotion et la sensation ne laissent subsister que quelques images fort nettes, mais de valeur secondaire (4).

Il y a donc une mémoire de la sensibilité dans la mesure où la sensibilité est captée, dirigée par l'esprit. C'est ainsi que les passions peuvent laisser des souvenirs qui charment et qu'on peut se souvenir de l'effet

ment trop troublée par ses émotions pour être attentive à ce qui les cause ou à ce qui les accompagne ». Stendhal explique ce fait par une hypothèse empruntée à Cabanis, par une concentration de la sensibilité, *Journal d'Italie*, p. 317. Cf. *Egotisme*, 121. « La force de la passion qui fait qu'on ne regarde qu'une seule chose, ôte tout souvenir... Je ne me rappelle que la forme des arbres de cette partie du bois de Montmorency. » La théorie de Stendhal aggrave le mot de Duclos. « Plus on sent, moins on pense et l'on ne réfléchit que de mémoire ». *Mémoires sur les Mœurs*, 316 (édition de 1821, t. I).

(1) *Journal*, 184.

(2) *Brûlard*, I, 121 ; II, 46, 113 ; II, 183 ; II, 191. *Corresp.*, II, 142 (11 juin 1819) à Métilde.

(3) *Brûlard*, II, 139.

(4) *Brûlard*, 192. « On donnait le *Matrimonio segreto* de Cima-

des choses sur le cœur (1). Mais les mouvements profonds de la sensibilité font plus que de renaître comme souvenirs ; ils renaissent comme des réalités ; l'impuissance de la mémoire affective favorise précisément la puissance des résurrections sentimentales « C'est peut-être parce que ces plaisirs ne peuvent pas être usés par des rappels à volonté, qu'ils se renouvellent avec tant de force, dès que quelque objet vient nous tirer de la rêverie consacrée à la femme que nous aimons et nous la rappeler vivement par quelque nouveau rapport » (2).

rosa ; l'actrice qui jouait Caroline avait une dent de moins sur le devant. Voilà tout ce qui me reste d'un bonheur divin ». *Amour*, 85 ; la branche d'acacia de Mortimer. Le vinaigre de Feder. *Nouvelles inedites*. *Souvenirs d'Egotisme*, 121.

(1) *Brûlard*, 168, 199.

(2) *Amour*, 28. Cf. *Rossini*, 106. « Lorsque songeant à quelque souvenir de notre propre vie et agités encore par le sentiment d'autrefois... ».

M. Dugas (*Rev. phil.*, 1916) essaie d'invoquer en faveur de la mémoire affective le témoignage de Stendhal. Stendhal constate que la sensation vive, le bonheur parfait ne laisse pas de souvenir. « Que dire d'un tel moment, sans mentir, sans tomber dans le roman ? » *Brûlard*, II, 173, « je mentirais et ferais du roman si j'entreprenais de le détailler ». Mais d'autre part ces moments, il constate qu'il les revit, qu'il les renouvelle. Un sentiment qui reparaît est-il un souvenir ? est-il une réalité ? La question de la mémoire affective est traitée de façon assez confuse par les psychologues. En réalité on n'a point de souvenir affectif, on revit. Le souvenir d'un sentiment n'est pas un sentiment et tout sentiment est une attitude présente de l'âme. « Moi qui pense passionnément à elles dix fois la semaine et souvent deux heures de suite ». *Brûlard*, I, 173, 138.

Et le même Stendhal écrit encore : « les souvenirs se changèrent en réalité : je trouvai que j'aimais actuellement Mme P... »

Stendhal se range volontiers, au moins pour l'amour, parmi les tempéraments mélancoliques (1) ; il s'en attribue ici et là les traits essentiels : timidité passionnée, passion sombre et contenue même dans les moindres choses, un sérieux profond en amour, apathie, inclination à la rêverie silencieuse, aux extases et aux chimères.

« L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux, aimant la musique et la peinture, c'est-à-dire jouir des produits de ces arts et non les pratiquer gau-

Italie, 132. D'après nous, le témoignage de Stendhal ne serait pas en faveur de la mémoire affective. D'autre part Stendhal a fort bien analysé les lacunes et les déformations de la mémoire générale. Il constate fort bien qu'il lui reste de son enfance des images visuelles précises, parfois nombreuses, mais un peu décousues et dont il n'aperçoit qu'indirectement la signification (*Brûlard*, I, 179, 199). Il sait fort bien que ses souvenirs se sont recouverts les uns les autres, que l'expérience qu'il a acquise a effacé ses premiers souvenirs, que le trait définitif a fait oublier les traits antérieurs (*Brûlard*, II, 81) ; il signale très bien que certains souvenirs ont été absorbés par d'autres : le souvenir de la tyrannie de l'abbé Raillane, qui lui a fait horreur jusqu'en 1824 a été absorbé par le dégoût de la Restauration (*ibid.*, 119, 123). Il connaît l'influence déformatrice des récits d'autrui et aussi des souvenirs postérieurs et des images que l'on se construit plus tard (*Brûlard*, I, 58 ; II, 194). Il sait qu'en vieillissant, lorsqu'on reste fidèle à soi-même et qu'on se développe dans le même sens, on ne change qu'insensiblement et qu'il est difficile de distinguer le moi passé du moi présent, tant tout se perd dans une continuité familière ; et pourtant lorsqu'on se reporte vers une période lointaine, le souvenir est déformé par l'état présent : « je rends mes sensations d'enfant avec la froideur d'un homme de quarante ans » (*Brûlard*, I, 117 ; II, 58).

(1) *Brûlard*, I, 17, 21, 137, 269.

chement ». Amant malheureux, cela veut dire sans doute, qui a aimé sans succès (1), mais cela veut dire peut-être plus encore amour arrêté par une contrariété interne et qui ne sait pas jouir de son succès (2). Beyle a toujours été, de son propre aveu, un amoureux un peu transi ; ce qu'il cherchait dans toutes les femmes, c'était l'amour plus que la femme, le bonheur de sentiment, la contemplation amoureuse (3) ; quelle que soit la femme qu'il poursuit, son amour profond exclut l'esprit d'entreprise. « Ce qu'elle fait m'est trop précieux pour que je l'interrompe (4) » ; il est tout âme, il ne peut s'arracher au plaisir d'adorer (5) ; il mesure son amour à la profondeur de sa timidité. « La force nécessaire pour l'exécution tue le sentiment ». Ç'a été chez lui de tout temps le caractère de l'élan passionné, que ce silence, cette immobilité, cette stupidité ; l'admiration et l'amour prennent chez lui la forme extatique (6).

(1) *Brûlard*, I, 4.

(2) « Mes victoires ne m'ont pas fait un plaisir qui fût la moitié seulement du profond malheur que me causaient mes défaites ». *Brûlard*, I, 4.

(3) « Je ne veux en aimant que la douceur d'aimer.
Ce vers est presque vrai de mon âme et non de mon orgueil, c'est lui qui m'a donné de l'humeur depuis jeudi ». *Journal de Brunswick, Nouvelle Revue française*, 1914, p. 546.

(4) *Journal*, 215.

(5) « Banti fut timide, amoureux de l'amour sans le savoir : il s'arrêtait à chaque pas pour jouir et ainsi la manqua par bêtise et par faute d'attaquer ». *Soirées du Stendhal Club*. I, 45 n. « Je jouis par la sensibilité : c'est le genre opposé au caractère forward ». *Journal*, 366.

(6) *Brûlard*, I, 25. Ces trois hommes « ont possédé toute mon

L'extrême amour est joint chez lui au respect extrême : de là le fiasco fréquent (1) et cet état plus fréquent encore de gêne et d'impuissance dans ses tentatives ; dans ses visites amoureuses, ces silences gauches ou ces paroles hors de temps (2) : ces paroles qui n'expriment pas le cœur ému, ces paroles que l'on cherche parce qu'on sent le poids immense de chaque parole dite à ce qu'on aime, et qui ne sont plus dès lors le candide langage de l'amour (3) : ces propos d'amour qui sont joués, alors même que l'on aime : par manque d'assurance, par peur du ridicule, parce que l'amour est troublé par le soin d'être aimable, ou en d'autres

estime et tout mon cœur. .. Même, je fus avec eux comme je fus plus tard avec les êtres que j'ai trop aimés, muet, immobile, stupide, peu aimable et quelquefois offensant à force de dévouement et d'absence du moi. Mon amour-propre, mon intérêt, mon moi avaient disparu en présence de la personne aimée ; j'étais comme transformé en elle ». Cf. II, 67 : « je l'adorais et le respectais tant que peut-être je lui déplus... j'ai déplu à M. de Tracy et à Mme Pasta pour les admirer avec trop d'enthousiasme ». Sur la parenté de l'admiration et de l'amour, v. *Amour*, p. 129.

(1) *Amour*, 222. On n'a du courage envers ce qu'on aime, qu'en l'aimant moins. *Amour*, 49.

(2) *Amour*, 86. « Tout l'art d'aimer se réduit, ce me semble, à dire exactement ce que le degré d'ivresse du moment comporte, c'est-à-dire en d'autres termes, à écouter son âme. Il ne faut pas croire que cela soit si facile : un homme qui aime vraiment, quand son amie lui dit des choses qui le rendent heureux, n'a plus la force de parler. Il perd ainsi les actions qu'auraient fait naître ses paroles, et il vaut mieux se taire que de dire hors de temps des choses trop tendres : ce qui était placé, il y a dix secondes, ne l'est plus du tout, et fait tache en ce moment ».

(3) *Amour*, 88.

termes, occupé d'un rôle (1) ; ces propos qui cherchent à rompre l'embarras du silence, à se dérober à ce combat qu'est l'entrevue : « il échappe une foule de choses qui n'ont pas de sens ou qui ont un sens contraire à ce qu'on sent, ou, ce qui est plus poignant encore, on exagère ses propres sentiments, et ils deviennent ridicules à ses yeux ».

Sa passion l'éloignait de la réalité, vers l'imagination qui vit dans la rêverie délicieuse où chaque pas produit le bonheur, vers « les jardins enchantés de l'imagination » ; d'où un choc, lorsqu'il revenait à la réalité. L'entrevue devenait aisément une peine. « On s'obstine à se refuser à sa présence pour être encore plus à elle » (2). De là vient que dans le premier quart d'heure de la visite, ce ne sont que gémissements convulsifs, ou faiblesse subite et générale, liquéfaction des solides. Toute sa vie, il a aspiré à maîtriser cette sensibilité extatique, à trouver l'équilibre entre la sensation et la perception (3). Il a voulu dissimuler son embarras sous le masque de l'esprit, et il a ainsi perdu la grâce du naturel sans acquérir le sang-froid indispensable à

(1) *Journal*, 214 : 141, 381. Même quand il écrit à Victorine, ses lettres ne montrent pas son cœur tel qu'il est : « ému comme j'étais, je perdais tout le naturel » *Journal*. p. 117. Stendhal est revenu à maintes reprises sur cette situation.

(2) Stendhal a brillamment décrit *Chartreuse*, 91, ce mouvement de sentiment et l'habileté à en profiter chez Mosca, cet homme d'expérience qui s'entend à équilibrer sensation et perception.

(3) *Journal*, 184.

ses projets de rouerie (1) ; et il n'a réussi qu'à troubler la jouissance de sa sensibilité (2).

On a pu dire justement que Beyle avait gardé toute sa vie sa sensibilité juvénile ; lui-même n'a-t-il pas écrit que son amour a toujours gardé le même caractère (3) ? Il attribue à son enfance cette admiration étonnée et éperdue qui, chez lui, ressemble tant à l'amour (4). Ses premières passions ont été marquées du même trait (5). Mais c'est surtout l'époque de l'arrivée à Paris et du début dans le monde, qu'il faut relire : « extases involontaires, rêveries interminables, inventions infinies ». « J'étais constamment, profondément ému » ; « un poète », « un amant » (6) ; c'est d'abord à des êtres mal définis, c'est au monde que va son amour : le début

(1) *Journal*, 153 ; *Italie*, 119.

(2) « Mais l'amour serait pour moi une jouissance bien plus vive, si, auprès de ma maîtresse, je ne pensais pas plus loin ». *Italie*, 98. *Journal*, 366 et 368. « Je jouis par la sensibilité ; tout ce que je fais tend volontairement à augmenter cette sensibilité ; j'ai trop de sensibilité pour avoir jamais de talent dans l'art de Lovelace ». Cf. *Rouge*, I, 78. « Tel est, hélas ! le malheur d'une excessive civilisation. A vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs ».

(3) *Brûlard*, I, 38.

(4) *Ibid.*, 25.

(5) *Ibid.*, I, 54. « Au lieu d'être galant, je devins passionné auprès des femmes que j'aimais, presque indifférent et surtout sans vanité pour les autres ».

(6) *Ibid.* « Une jeune personne versait à dix pas de moi ; je la relèverais et nous nous adorerions ».

dans le monde : « ce problème était ma maîtresse » (1) ; il rêve autour de lui l'amabilité pure et aérienne des comédies de Shakspeare ; de là des désillusions inévitables et la nécessité de se replier sur soi : contrainte, désillusion, désappointement.

C'est encore la note dominante au premier voyage d'Italie. « Je passais mes journées dans un attendrissement extrême et plein de mélancolie... j'étais dévoré de sensibilité, timide, fier et méconnu... les deux ans de soupirs, de larmes, d'élans d'amour et de mélancolie que j'ai passés en Italie, sans femmes, m'ont probablement donné cette source inépuisable de sensibilité ». De là ce trésor d'émotions senties, « que l'étude non seulement ne forme point, mais empêche de former » (2).

Que la timidité, que la peur, qu'une nuance d'angoisse indéfinie complique parfois l'amour juvénile, cela est vrai ; vraie aussi l'hésitation, et la complaisance à la rêverie ; mais tous les jeunes gens n'aiment point de cette manière et si Beyle en est resté, malgré les leçons de l'expérience, à cette nouveauté indéterminée de l'amour, c'est qu'elle exprimait sa sensibilité profonde. Pour comprendre les amours de Stendhal il faut se rappeler la musique.

En amour une sensibilité d'artiste, une sensibilité

(1) Un océan de sensations violentes ; du romanesque poussé jusqu'à la folie. V. aussi *Corr.*, I, 73 (31 juillet 1803).

(2) *Journal*, p. 116 (1805).

de musicien ; en art, la sensibilité d'un amoureux ; de la rêverie amoureuse et musicale ; ni tout à fait un musicien, ni tout à fait un amoureux : voilà Beyle amoureux et musicien. Nous parlerons plus tard de l'Idéologie de la musique ; mesurons ici l'interaction de la musique et de l'amour.

Il semble que l'amour et la musique procèdent d'une égale profondeur de l'âme : c'est un chant intérieur, ce sont les sons de l'âme sur qui travaillent également la cristallisation de l'amour et l'imagination musicale ; à la base de l'un et de l'autre, il y a l'arrêt de la vie active, le rêve, la contemplation tendre, la paresse, l'exaltation ; l'efflorescence des visions sur l'exaltation du bonheur, la projection de l'âme profonde en images, et le retour de ces images sur cette profondeur, le détail, l'analyse de cette profondeur au contact de ces images, et la langueur de les savourer doucement selon l'exaltation et l'attendrissement de la sensibilité émue.

Ainsi l'Amour et la Musique sont deux rêveries ineffables, innotables (1) ; l'excitation musicale se donne l'amour comme objet, pour ne pas se dépenser à vide ; l'excitation amoureuse se donne comme objet, par le jeu de la cristallisation, toute la richesse du monde et toute la beauté dont l'âme est capable.

Ainsi entendue, la Musique est l'expression profonde

(1) Rêverie, tendre, folle, adoratrice, éperdue, germe de l'amour et de tous les arts ; l'Artiste est près de l'amour par l'habitude de nourrir son âme de rêverie (*Promenades*, II, 238. *R. N. F.*, 255).

de l'âme de Stendhal : et c'est justement qu'il a pu dire « la Musique, mes uniques amours » ; ou bien encore : « Il me semble qu'aucune des femmes que j'ai eues ne m'a donné un moment aussi doux et aussi peu acheté que celui que je dois à la phrase de musique que je viens d'entendre » (*Corr.* I, 328).

Aussi Stendhal a-t-il pu écrire indifféremment de telles formules : l'amour qui ouvre l'âme aux impressions du chant (1) ; l'amour à la Werther qui ouvre l'âme à tous les arts ; les Beaux-Arts qui se nourrissent des timidités de l'amour (2) ; ou bien l'habitude de la musique et de sa rêverie prédisposent à l'amour (3) ; ou bien : c'est la passion de la musique qui excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour (4).

Le vrai c'est qu'il y a, pour lui, un point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés (5).

Pour Stendhal, le premier effet de la musique, c'est de ravir l'âme au monde extérieur, pour la faire songer vivement à elle-même, c'est-à-dire à ce qui l'occupe ; dans une âme amoureuse c'est l'amour qu'elle réveille ; mais elle fait plus que faire songer à l'amour ; elle le réalise ; elle met le cœur exactement dans la même

(1) *Promenades*, I, 257.
(2) *Amour*, VIII.
(3) *Amour*, 33.
(4) *Amour*, 132.
(5) *R. N. F.*, 207 ; 169.

situation où il se trouve quand il jouit de la présence de ce qu'il aime (1) ; à l'appel des sons, devant l'excitation du plaisir, une image surgit, à laquelle l'âme est sensible ; et dans la douceur des sons, l'image s'anime et devient l'âme elle-même, parce qu'elle n'est, sous la forme d'une image, que la passion même qui agite l'âme, et que par l'attendrissement du bonheur, la passion et son image se fondent à nouveau dans une identité substantielle, et que l'amour profond possède toujours son objet (2).

Ainsi la Musique révèle l'âme à elle-même : un chant scande un sentiment informulé : le sentiment aperçoit dans le chant des nuances de soi-même qu'il ignorait. L'amour malheureux rêve sur soi et s'épanche en regrets tendres devant la vue du bonheur.

De là vient aussi qu'Amour et Musique, une fois différenciés, s'unissent à nouveau et s'entremêlent : l'amour du beau et l'amour se donnent mutuellement la vie.

De là vient encore que la musique, pour Stendhal, même s'il s'en défend, est avant tout un signe : « Toute musique, qui me laisse penser à la musique, est médiocre pour moi ». La musique proprement dite

(1) *Corr.*, I, 328.

(2) De là vient que pour Stendhal, Musique et Amour sont l'une et l'autre créatrices d'illusion, imagination qui se déploie sous l'impulsion d'une sensibilité. La passion dominante, sous l'action du chant et selon le chant, compose l'image qui la satisfait. La même opération mentale organise les émois diffus de la sensibilité que sont l'amour et l'excitation sonore : c'est la cristallisation.

disparaît dans les images qu'elle suscite et dans les sentiments qu'elle produit ; c'est l'excitation sentimentale qui en est retenue, avec son travail de rêverie. En vérité, ce musicien oublie la musique ; il ne lui demande que le ravissement et qu'elle le ravisse à tout et aussi à elle-même.

De là vient enfin que la musique est pour lui l'art le plus profond, que le sentiment musical dépasse et anime tous les sentiments esthétiques et que dans tout art profond il y a de la musique : Corrège et Mozart. Une humble expérience d'enfant avait scellé très tôt dans son âme cette alliance indissoluble. Kably, dans le Traité nul (1).

(1) Toutes ses impressions profondes ont été musicales ; nous y reviendrons Cf. *Rouge*, I, 50. « C'est pour moi comme de la musique de Mozart, disait Mme Derville. »

Stendhal a distingué du reste au moins deux formes d'amour et de sensibilité musicale : Mozart et Cimarosa. Mozart. « C'est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse : ces femmes-là, ou manquent tout à fait de faire effet et passent sous le nom de prudes, ou, si elles touchent une fois, font une impression profonde et s'emparent de l'âme tout entière et pour toujours ». *Rossini*, 28. « Il ne comprenait pas qu'on pût ne pas trembler en aimant ». Cimarosa, ou l'amour à l'italienne « beaucoup plus vif..., plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination... il emporte l'âme d'assaut et l'envahit tout entière et en un instant : c'est une fureur ; or la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence ». *Ibid.*, 27. Il dira de même, à propos de Rossini : « Ce duetto sublime est précisément de l'amour italien, et ce n'est pas de la mélancolie qu'il exprime. C'est de la passion sombre et forte ou bien délirante ». *Ibid.*, 30 « Cette tendresse, fille du beau ciel d'Italie, qui

III

L'EXPÉRIENCE AMOUREUSE

Kably c'est l'amour d'un enfant de quinze ans, dans sa vieille ville de province, pour une jeune actrice, jolie, svelte, bien faite ; une jeune femme au visage sérieux et souvent mélancolique ; amour peureux qui fuit le trop vif bonheur, la brûlure de la voir de près : il ne lui a jamais parlé. Une pauvre petite voix faible, un mauvais petit opéra scellent à jamais dans ce jeune cœur l'union de l'amour et de la musique.

Mélanie c'est l'amour d'un jeune homme, d'un jeune homme point formé, dans un cadre de comédiens, de jolies femmes faciles et d'hommes du monde ; « une très belle femme, une figure grecque, sévère, des yeux bleus immenses, un corps plein de grâce, un peu maigre » (1). L'amour commence en incidente et par un mouvement de vanité. C'est ici qu'ayant parlé, il a connu que ses propos ne traduisaient pas son âme ; comme il l'avait connu en écrivant à Victorine. Victorine, Adèle, Charlotte disparaissent dans ce nouvel amour. Le bonheur croît, une douce intimité, une entière confiance lui persuadent qu'elle l'aime ; l'amour augmente ; certains soirs il fait toute sa vie ; mais son

ne renferme ni mélancolie ni malheur et qui est évidemment l'attendrissement d'une âme forte ». *Ibid.*, 105.

(1) « sérieuse, tendre, assez souvent mélancolique ». *Journal*, 266.

adoration exclut l'entreprise et ce véritable amant n'a pas sa belle. La hardiesse manque, à force d'être tout âme ; la hardiesse et aussi l'argent. Entre temps, il caquette, il soupçonne, il jalouse, il observe, il déclame (1), il soigne sa toilette et voudrait être un roué. A Marseille où la jeune actrice s'en va débuter, l'aventure a sa conclusion naturelle ; il est tendrement aimé, il adore avec fureur. Mais qu'est devenu tant d'amour, et qui faisait de si beaux projets? « Tu m'aimes comme un jeune homme dont la conduite présente ne tire pas à conséquence... et dont le but est de passer le temps le moins désagréablement possible. Et j'ai pu me croire aimée de toi comme la compagne de ta vie? » (2). Et c'est de plus en plus un détachement mutuel, avec de petites pointes, une rupture douce et un peu pénible, de longues promenades avec de la tristesse silencieuse et de l'humeur. Et ce n'est plus qu'un souvenir tendre, qui, bien des années encore, par moments occupe l'âme.

Palfy c'est la cour impériale, la grande dame aux robes bien faites, la dame aux sourcils noirs, à l'œil ardent, un peu forte, la riche parente, dédaigneuse et défiante jadis, attendrie aujourd'hui. Le jeune audi-

(1) « Travaille ferme la déclamation ; en t'apprenant à dire les expressions des passions, je t'apprendrai bien des choses sur les passions ». *Corr.*, I, 163. « le son est dans moi, il faut apprendre à l'entendre ; 2° à le produire. En disant les vers de Tancrède, j'ai la gorge tendre et la bouche dure. » *Journal*, 241.

(2) *Corr.*, I (10 juin 1806).

teur, le petit cousin des Daru, auprès d'elle, longtemps dédaigneuse, est un courtisan amoureux d'une reine : amour inexplicable sans une pointe d'ambition et de vanité ; que va faire cette rêverie auprès de cette prudence mondaine ? Mais c'est que la dame se transforme ; à vingt-sept ans, après six enfants, une sorte de puberté la travaille ; la belle danseuse ardente commence à s'ennuyer au bal ; elle prend un petit air rêveur, elle entrevoit le bonheur d'amour ; la femme du monde commence à se dégoûter de la vanité. Ce serait un bel exploit d'exercer cette sensibilité naissante, qui s'étonne de sentir. Que de dangers et de plaisirs à franchir la grande distance de rang qui les sépare ; que de commodités dans la parenté qui les unit ! Mais Beyle qui voudrait être Lovelace est resté Chérubin (1) ; timide, amoureux de l'amour sans le savoir, il s'arrête à chaque pas pour jouir et manque la dame par bêtise et par faute d'attaquer (2). Du reste, y a-t-il tant de passion dans son affaire (3) ? Les tête à tête sont bien froids : Palfy manque un peu d'âme et d'esprit ; cela assagit

(1) Son admiration pour Chérubin date de loin. *Corr.*, I, 26 (6 juin 1802).

(2) Je ne crois pas que la note de la page 354 du *Journal* (20 nov. 1809) s'applique à la Comtesse Palfy. Si le fait était exact la date serait contredite par toute la suite du *Journal*. L'ensemble des documents me paraît contredire le fait.

(3) *Journal*, 360 (18 avril 1810). Au total je crois que j'aime un peu la comtesse P. *Corr.*, I (9 oct. 1910). Il me manque d'aimer et d'être aimé. Je fais ce que je puis pour aimer Mme Palfy, mais..., je ferai tout au monde pour aller en Italie en 1811.

à la longue. Comment le retiendrait-elle de partir en Italie ? et au retour, après Angelina, cette pointe de goût qu'il sent avec étonnement renaître, cet amour à cause d'un songe, c'est bien peu d'amour. Et pourtant, quel choc à sa mort et quel souvenir durable et profond !

Angela trois fois aimée : Angela « sublime et tendre » et qui restera, lorsqu'elle l'aura trompé « catin sublime », Angela, sans doute « la plus belle femme qu'il ait eue et peut-être qu'il ait vue », « une sibylle sublime ». On dirait que c'est pour elle que Stendhal a écrit : « La même femme, si le hasard vous la présente deux ou trois ans plus tôt ou plus tard dans le cours de la vie, et si le hasard veut que vous aimiez, est aimée d'une manière différente ». D'abord à dix-huit ans l'amour sans espoir du jeune dragon langoureux pour la grande, belle et superbe Italienne, maîtresse d'un ami. Onze ans après, le touriste au seuil de l'Italie désirée, fond presque en larmes à la revoir et forme quelque idée de l'avoir en passade, tout en arrangeant son voyage avec les voiturins ; mais le souvenir se change en réalité ; le charme de Milan disparaît parce qu'il se trouve l'aimer d'un amour actuel ; parmi des accès de mélancolie tendre et de tendres baisers, la bataille livrée, en peu de jours, devient victoire. Une douce pensée qu'il ne quitte qu'avec peine le suit par toute l'Italie. Au retour la comédie commence ; la comtesse Simonetta très entou-

rée, invente la jalousie du mari, et n'accorde que de rares rendez-vous.

En 1813 c'est le convalescent, moins heureux qu'en 1811, et qui se berce de l'illusion d'avoir le premier amour d'une femme à qui il connaît tant d'amants. C'est le commencement de la vie milanaise, la retraite en Italie ; bientôt ce sera la trahison et la rupture, la scène bouffone et vilaine, l'image odieuse qu'a divulguée Mérimée.

Quel contre-coup l'a jeté d'une femme trop facile à tant de sévérité ? Métilde, une tête d'Hérodiade, une âme rare et chimérique, qui semble avoir renoncé au bonheur ; Métilde et les sentiments à l'espagnole, Métilde qui le fuit, montée par une amie impérieuse, Métilde qui se défend contre ses lettres et ses visites, qui l'accuse de manquer de délicatesse, et de qui, un moment il avait tant espéré. A la longue, ses duretés désenchantent ses rêveries. Elle lui a fait ses peines les plus vives, des nuits de désolation, de longues périodes d'abattement ; mais aussi quel raffinement d'émotion ; ces moments d'illusion, et jusque dans la vieillesse ces visions sublimes de beauté et de bonheur, « cette voix délicieuse qui retentit toujours dans son cœur, quel que soit le sens des paroles qu'elle prononce », cette âme de femme à travers les paysages, cet élargissement de l'âme, cette teinte mystérieuse et sacrée sur toutes choses. Comme les grandes ombres des tableaux de Corrège, les rigueurs de la femme qu'on aime ont des

grâces infinies. Six ans, elle a occupé absolument sa vie et, fantôme tendre, après sa mort, elle le suit dans les brillants salons de Paris, elle lui interdit de l'oublier avec d'autres ; c'est pour se distraire d'elle que plus tard il se mit à écrire des romans. Dans l'*Amour* elle est Léonore ; le regard le plus lucide sur des souvenirs tendres et cruels qui se raniment à rendre fou. *Visse, amo, scrisse.* Arrigo Beyle Milanese.

Menti, victoire étonnante de l'amoureux quadragénaire, dans les salons de la Restauration : que d'esprit et que de grâces; la déclaration dans le parc, les clairs de lune d'Andilly, les témérités de la femme prudente ; la tendresse d'âme et les prouesses amoureuses. Mais des brouilles et des querelles, et que de peine à la rupture : il lui raffine de la douleur, elle est celle qui lui a causé la plus grande douleur en le quittant.

Mme Azur, en 1828, dans les milieux d'artistes et d'hommes de lettres, un amour frénétique d'un mois au plus ; la moins poupée des Françaises ; et vers la fin Giulia, bourgeoise et romancière et sa force de caractère ; elle préférait l'amitié à l'amour ; bien attaquée, bien défendue, l'a-t-elle jamais traité en amant ?

A côté de ces amoureuses de premier plan, Victorine, l'amie de jeunesse ; la sèche et froide Adèle ; Mina, ange de Parmesan, cœur à la Mozart (1) ; et tant d'autres qui passent légères, trop rapides ou

(1) *Haydn*, 216.

trop vagues pour qu'on puisse fixer la nuance de leur amour.

Mérimée n'avait donc pas tort d'écrire : « je ne l'ai jamais connu qu'amoureux ou croyant l'être » ni Beyle : « l'amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires ou plutôt la seule ».

Voilà bien des amours, des amours « éperdus », selon l'expression même de Stendhal, et dont plusieurs ont duré quelques années. Voilà donc un grand passionné à passions changeantes et profondes ; et certes d'abord ses passions successives répondent aux différentes phases de sa vie ; l'âge, les différences de situation et de milieu y paraissent aisément. Une vie variée, remuante, voyageuse a renouvelé ses amours. Certains de ces amours l'ont quitté, et d'autres il les a quittés de lui-même. « Je suis vif, passionné, fou, sincère à l'excès en amitié et en amour jusqu'au premier froid. Alors, de la folie de seize ans, je passe, en un clin d'œil, au machiavélisme de cinquante, et au bout de huit jours, il n'y a plus rien que glace fondante, froid parfait » (1). Il avait surtout la fidélité du souvenir.

Les maîtresses qui ont été le plus avant dans son âme sont celles qu'il n'a pas eues et dont il n'a pu se dégoûter lui-même. « Ses victoires ne lui ont pas fait un plai-

(1) *Egotisme*, p. 89. Cf. H. Cordier : *Stendhal et ses amis*, 39-40 : « à quoi on pouvait reconnaître la mort d'une passion : à l'ennui qu'inspirent les choses ennuyeuses, les détails d'exécution de cette passion ».

sir qui fût la moitié seulement du profond malheur que lui causaient ses défaites » (1).

Ses amours, dans leur profondeur, admettent une polyphonie ; pas seulement le souvenir d'anciennes amours et le désir de leur renouvellement : il y a chez lui souvent une sorte d'indécision amoureuse, qui hésite entre plusieurs directions ; au temps de l'amour naissant pour Mélanie, deux mots de Charlotte le rendraient plus amoureux que jamais. Ses amours du reste n'ont jamais empêché les amourettes ; à plus forte raison les à-côté, les « intérimaires accidentelles ».

Ses amours sont des variations sur un thème unique. Nous avons essayé plus haut de définir sa forme de sensibilité, la constante de ses amours. Il a demandé avant tout à ses maîtresses son propre amour et le bonheur de sentiment ; il leur a demandé surtout le rêve, le roman de l'amour. Il avait écrit du début dans le monde : « ce problème était ma maîtresse ». Bien des fois il aurait pu écrire : « cette maîtresse était mon problème ».

Aussi bien n'avait-il pas en amour le caractère « forward », l'exigence impérieuse et l'audace triomphante. Ce qu'il a décrit avant tout de la passion, et très justement d'après son cas personnel, c'est le travail d'esprit dans l'amour, le raffinement mental de l'objet aimé. N'est-ce pas lui qui a distingué profondément

(1) *Brûlard*, I, 4.

deux espèces d'imagination : l'une qui conduit à l'action, qui se met en colère contre ce qu'elle ne peut obtenir, qui tourne tout sur-le-champ au profit de la passion ; l'autre qui ne voit plus les objets extérieurs et ne s'occupe et ne se nourrit que de sa passion (1).

N'est-ce pas lui aussi, qui a préféré, à la présence elle-même de la femme aimée, la rêverie plus douce et plus profonde que son image diffuse ?

Il lui manquait pour réaliser sa passion rêveuse, peut-être la fougue qui va droit à l'objet, qui emporte l'obstacle, qui précipite le dénouement (2) ; et sûrement aussi cette fermeté de caractère, qui vient au secours de l'embarras sentimental et lui impose la décision ; et plus sûrement encore ce besoin d'activité, cet esprit d'entreprise ou d'intrigue qu'il réprouvait si fort, et dont il faisait l'une des marques du don juanisme ; et très probablement aussi l'ardeur de la sensualité. Ce dernier jugement peut surprendre après certaines de ses confidences. Et pourtant il est aisé de voir qu'il avait séparé autant qu'il est possible la sensualité et la sentimentalité (3). En même temps qu'une maîtresse qu'il adorait, il en avait souvent une autre qu'il n'ado-

(1) *Amour*, 242.

(2) Helvetius, II, 288 avait brillamment décrit ce que peut l'excès de la tendresse et « l'ivresse de l'amant, qui prépare et saisit ces instants de faiblesse, qui mettent le comble à son bonheur ». La puissance de la passion assure sa victoire ; il n'est pas besoin d'esprit, ni d'équilibre entre la sensation et la perception.

(3) *Amour*, 84. « Le plus grand bonheur que puisse donner l'amour, c'est le premier serrement de main d'une femme qu'on

rait pas (1) ; au temps de Palfy, Angelina Bereyter tous les soirs. Il s'appliquait à n'aborder ses maîtresses qu'épuré de toute ardeur trop sensible (2). Il ne s'exagérait pas le plaisir espéré d'être dans leurs bras (3) ; et même, l'espérance de les obtenir nuisait à l'amour de l'amant (4). Il n'était pas heureux physiquement d'avoir triomphé ; la possession physique n'était pour lui qu'une introduction à l'intimité (5).

Et ses écrits sont pleins de ses demi-insuccès avec ce qu'il aime, de ses fiascos ou demi-fiascos par crainte

aime ». « En amour, posséder n'est rien, c'est jouir qui fait tout ». *Ibid.*, p. 95. Un disciple de Freud chercherait sans doute dans la première enfance de Beyle et dans sa précocité sentimentale l'origine de cette dissociation, v. *Brûlard*, I, 38.

(1) *Brûlard*, II, 140. Cf. *Leuwen*, 211. « Pourquoi ne pas avoir une maîtresse en deux volumes : Madame de Chasteller pour les plaisirs du cœur, et Madame d'Hocquincourt pour les instants moins métaphysiques ». Nous souscrivons volontiers au jugement d'Arbelet, *La jeunesse de Stendhal*, p. 347 et suiv., « plus amoureux qu'amant, plus sensuel qu'avide, plus sentimental que sensuel ».

(2) *Italie*, 117.

(3) *Italie*, 152.

(4) *Journal*, 200.

(5) « Le premier triomphe, mettant à part toute vanité, n'est directement agréable pour aucun homme ». *Amour*, 223. « Vanité à part, le premier triomphe est souvent un effort très pénible ». *Ibid.*, 224. Cf. *Rouge*, I, 88 : « cet air emprunté qui avait fait du rendez-vous de la veille une victoire, mais non pas un plaisir ». *Italie*, 177. « Rien ne manque à mon bonheur que ce qui fait seul le bonheur d'un fat, de n'être pas une victoire. Il me semble que le plaisir parfaitement pur ne peut venir qu'avec l'intimité ; *the first time*, c'est une victoire ; *in the three* suivantes, on acquiert l'intimité. Vient ensuite le bonheur parfait, si l'on a affaire à une femme d'esprit, d'un grand caractère et que l'on aime ».

amoureuse et timidité d'amour, alors que la femme, vue en surprise, ou désirée sans grain de passion, le laisse tout aux effets de la sensation (1).

IV

L'AMOUR DANS LES ROMANS

> « Mon mobile est ceci : si je pouvais faire du comique une analyse aussi claire et aussi complète (modestie à part et suivant moi) que celle que j'ai faite de l'amour, travailler dans le genre comique ne serait plus qu'un badinage pour moi ; je donnerais des coups de pinceau hardis comme je ferais si j'avais à peindre (exactement et non pour produire un certain effet) le cœur d'une femme qui aime, soit de l'amour de vanité, soit de l'amour passion » (*Corr.* II, 279, 1822).

Peut-être que le goût de la difficulté en amour l'a jeté d'abord à ce bizarre sujet d'Armance (2), dont il a

(1) « Mais d'abord l'anxiété de l'attente, et ensuite ce qu'elle me disait agitait trop l'esprit, pour que le corps pût être brillant ». *Italie*, 288. *Amour*, 222. Nous convenons volontiers qu'il y a des exceptions, v. Arbelet, *o. c.*, 351 note.

(2) *Corr.*, II, 483. « C'est la plus grande des impossibilités de l'amour ». Aussi l'amour entre-t-il dans l'âme d'Octave, qui se connaît et qui a du caractère, sous le déguisement de l'estime, il jouit longtemps de l'amour sans le comprendre ; aussi n'en a-t-il point la timidité ; et lorsqu'il est près de se l'avouer, un mot d'autrui le lui révèle ; il se croit engagé d'honneur à aller jusqu'au bout.

Armance est plus lucide ; à son trouble et à sa faiblesse, elle connaît mieux son « fatal amour ».

soigneusement mesuré la difficulté (1). Mais le cas est trop particulier, quoi qu'en dise Stendhal. Toute l'intrigue d'Armance est conduite et aussi tout le développement des sentiments, par l'incapacité physique d'Octave. Mérimée n'avait point tort dans toutes ses objections.

*
* *

Julien est un ambitieux, d'un temps où toutes les ambitions viennent d'être réveillées et stimulées ; l'ambition domine sa vie et même ses amours ; mais s'il n'était qu'un ambitieux, sa vie et surtout sa mort seraient inexplicables ; et comme l'amour se libère en présence de la mort, et comme il anéantit l'ambition même ! à la fin il ne reste plus que l'amour. Pour qu'il aime vraiment, lui chez qui l'amour paraît un moyen de fortune, il faut qu'il ait renoncé à la fortune ; mais s'il renonce à la fortune, alors qu'il pourrait encore la rétablir, n'est-ce pas parce qu'il aimait vraiment ? Il y a en lui un fond de tendresse que l'ambition réprime et cache ; et si cette tendresse ne se montre qu'à de rares moments, imparfaitement et sous des voiles, il faut dire, dès le début de l'analyse, que malgré l'apparence elle est au fond du caractère ; et toute l'énergie de premier plan tombera devant un élan de cette

(1) *Corr.*, II, 445.

tendresse, qu'elle a pourtant si souvent refoulée ou dénaturée.

Cette jeune énergie, amoureuse de l'énergie, se heurte d'emblée aux conditions les plus hostiles, les plus comprimantes : régime politique, humilité de condition, enfance contrainte et malheureuse. La brillante carrière napoléonienne est fermée ; ce n'est plus le temps où un lieutenant obscur et sans fortune se faisait le maître du monde avec son épée. Napoléon a déchaîné l'énergie ; mais les voies où elle pouvait se satisfaire sont fermées maintenant. L'adorateur de Napoléon, l'enfant qui voyait passer avec ébahissement les manteaux blancs des dragons d'Espagne, l'écouteur du vieux chirurgien major, fera le détour par l'hypocrisie et la prêtrise ; « le bel état de prêtre qui mène à tout ».

Il y a, dans son courage, de la timidité passionnée, de la timidité vaincue. Son courage, devant l'obstacle, se change en témérité ; mais l'obstacle le fait souffrir ; il y a, à toutes les étapes de son élévation, de l'orgueil souffrant et de la férocité.

S'il aime Mme de Rénal, c'est d'abord qu'il se doit à soi-même d'être son amant, c'est d'abord par devoir envers soi, par crainte d'infériorité, par soin de sa gloire ; c'est un amour d'orgueil et de vanité ; lorsqu'il a triomphé, malgré son genre d'amour et à cause d'un amour tout différent qu'il inspire, débarrassé de sa crainte, dans la tendresse qui s'épanouit, il y a encore

de l'ambition et de l'amour propre. Sa méfiance et son orgueil souffrant exigent de sa timide maitresse un amour à sacrifice ; dans les moments les plus passionnés, il reste un politique ; dans l'amour il éprouve toutes les voluptés de l'orgueil ; et pourtant il est capable de transports d'amour et il arrive parfois à la volupté de l'âme. Mais il lui faut passer par l'amour de Mathilde et par l'épreuve de la mort pour aimer vraiment Mme de Rénal.

Mme de Rénal est une âme naïve et elle n'est altière qu'à l'égard des platitudes du monde dont elle s'est désintéressée ; elle s'est réfugiée dans la vie intérieure ; il y a en elle un penchant décidé à la dévotion passionnée ; elle est comme au-dessus des intérêts de la vie. Son amour commence dans un moment de surprise profonde et à la faveur d'une gracieuse image ; il est d'abord une joie pure et qui s'ignore ; il faut que les agitations de la jalousie le révèlent à elle-même. Des troubles de la passion naissante il se dégage de l'amour pur, qui s'exaspère par les remords, par la grande crise morale qui oppose la mère et l'amante. Mme de Rénal sacrifie son âme.

Julien et Mathilde de la Mole sont deux formes semblables d'énergie : le plébéien révolté, la patricienne conspiratrice, tous deux en lutte contre le même milieu social qui leur est également défavorable, et qui les oblige à une égale dissimulation ; c'est cette communauté de lutte, cette identité d'essence qui fait ce qu'il

y a de profond et de factice dans leur amour. Un même amour en chacun d'eux s'affronte et se combat; ou plutôt ils auraient pu s'entendre, s'il n'y avait chez Julien un fond qui déborde cette forme d'amour, et qui fait qu'à certains moments il le dépasse, qu'à certains moments l'amour pur dissout le mélange d'amour et d'orgueil et qu'à la fin, quand il n'y aura plus que de l'amour, cet amour ira à l'amour et sera pour Mme de Rénal.

Mathilde est une âme haute et froide qui se forge un sentiment passionné. Le fond de son âme, c'est l'amour du danger et du jeu, le courage, le besoin d'anxiété; les souvenirs de la Fronde la hantent; elle est pareille aux grandes dames de ce temps. Aussi elle s'ennuie dans les salons aimables et dans l'esprit convenu de l'époque Charles X : ennui aigu, désespoir de trouver le plaisir, l'exercice propre à son âme : dans un tel monde, toute sa vie ne sera qu'ennui; et lorsqu'elle rêve à l'avenir, elle s'ennuie en espoir. Rien ne peut la guérir de ce fond d'ennui sans cesse renaissant que de jouer à croix ou pile son existence entière : de là son amour pour ce qui vaincra cet ennui.

Elle s'étonne lorsqu'elle découvre la nature singulière de Julien; le plébéien révolté et qui la méprise, efface les aristocrates aimables. Elle s'intéresse à cette force semblable à la sienne; l'aimer, c'est braver tout ce qui n'est pas elle. Elle aime en Julien le contraire de ce qu'elle déteste, et la réplique déguisée d'une image

historique pour qui son adolescence s'est passionnée.

Par un travail d'imagination, son orgueil se déguise en amour. Quel jeu plus dangereux, quelle audace plus grande que d'aimer un homme, dont tout la sépare : tout, sauf une trempe d'âme commune, et qui l'attire ; mais les obstacles sont tels que toute son âme hasardeuse va pouvoir se déployer pleinement ; partout devant elle, l'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement.

Ainsi l'orgueil lui fait chercher l'amour dans l'âme la plus haute, sous la condition la plus humble ; anéantissant les différences et les obstacles, l'orgueil va chercher et atteint sous le déguisement que la société lui impose, une force analogue à la sienne, mais de direction contraire, une force qui est elle-même et en qui elle puisse s'aimer.

Mais l'amour révèle à l'orgueil qu'il s'est asservi. « La naissance d'un sentiment qui faisait dépendre d'un autre tout son bonheur fut accompagné d'une sombre tristesse ». « Il est donc mon maître ! » Et les folies insignes que son orgueil lui commande comme des devoirs lui font horreur. La timidité, la pudeur souffrante de la jeune fille renaissent à la faveur de l'orgueil humilié. Il faut se faire une violence affreuse pour rompre la glace du rendez-vous ; il faut feindre des transports. La fureur d'orgueil humilié est proche

de la haine. L'amour de Mathilde s'est renversé (1). Quel triomphe pour l'orgueil, que de triompher de l'amour qu'il a créé! La musique qui exalte ce qu'il y a de plus profond dans l'âme, exalte chez Mathilde le divin plaisir de maîtriser sa passion même, et dans une exaltation suprême, de se jouer de sa passion et de son objet.

Devant ce refus d'aimer, cette intimité cruelle, cette volupté à le torturer, Julien passe de l'amour de vanité et d'orgueil, à l'amour passion. Paysan révolté il avait aimé d'abord en elle sa superbe ennemie, ses façons de reine et sa toilette admirable; le plaisir de se voir sacrifier Croisenois, la guerre à la société; il s'était imposé de répondre à ses avances pour braver le péril de l'aventure : par honneur, par crainte de se mépriser soi-même. Tant qu'elle faisait les avances, son amour était un simple bonheur d'amour-propre et d'ambition.

Mais du moment qu'elle le repousse et l'humilie, il se met à l'aimer, d'autant qu'il a le souvenir d'un vrai amour; à travers la jeune fille froide et furieuse « il poursuit les souvenirs de Verrières et la chimère d'une maîtresse tendre et qui ne songe plus à sa propre

(1) « Plus une femme jouit avec transport, dans le courant de la vie, des qualités distinguées de son amant, plus, dans les instants cruels où la sympathie semble renversée, elle cherche à se venger de ce qu'elle lui voit habituellement de supériorité sur les autres hommes ? Elle craint d'être confondue avec eux ». *Amour*, 65

existence du moment qu'elle a fait le bonheur de son amant ».

Mathilde, dans l'amour de Julien, voit un nouveau jeu pour son orgueil (1) ; tout cet amour lui est une occasion de s'assurer de son triomphe sur son amour à elle. Mais il y a encore de l'amour dans cette négation de l'amour, dans cet intérêt passionné et persistant, dans cette aversion amoureuse, dans cette manœuvre de passion compliquée. De sorte que Julien triomphe encore une fois et qu'il faut ce triomphe pour que Mathilde, de nouveau lasse d'aimer, en vienne à la déclaration catégorique : « Je ne vous aime plus, Monsieur, mon imagination m'a trompée ». Cette fois l'orgueil d'âme est tombé puisque l'orgueil mondain s'est éveillé. Julien n'est plus qu'un petit paysan : l'objet de l'orgueil est dépouillé de toutes ses qualités brillantes ; la vertu et l'orgueil mondain se réveillent. L'orgueil d'âme trouve encore son compte, un plaisir délicieux, à punir elle et lui de l'adoration antérieure. C'est le bonheur du triomphe : il n'y a plus d'amour.

La volupté de cette nature altière, c'était l'humiliation goûtée dans l'amour ; et cette nature altière était furieuse ensuite de s'être humiliée et humiliait la cause de son humiliation ; de là ce redressement d'orgueil qui abroge l'amour. Mais que Julien, bien conseillé et

(1) « Si, auprès des femmes à orgueil féminin, l'on prend les injures avec grâce, on ennuie ces âmes fières ; elles vous prennent pour un lâche et arrivent bien vite à l'outrage ». *Amour*, 69.

cachant soigneusement son amour, l'humilie à son tour, cela ne se peut souffrir. La jalousie va réveiller l'amour, et l'amour l'emportera sur l'orgueil, et cette nature extrême ne se souviendra de sa hauteur que pour la maudire et cherchera à prouver à son amant, par des actes extrêmes, à quel point elle l'adore et se déteste elle-même. Devant les tourments que Julien lui fait subir, Mathilde aime, autant du moins que le permet son âme sèche, tendue et volontaire. Son orgueil se satisfait de l'exposer à tous les dangers que son amour peut lui faire courir; c'est le besoin d'étonner toujours son amant par l'excès de son amour et la sublimité de ses entreprises. Jetée en effet dans les dangers et dans les aventures, elle n'a plus le loisir de revenir sur son amour ; les hautes actions dans lesquelles elle est engagée satisfont sa grande âme et l'empêchent de faire retour sur soi. L'action lui donne la pleine illusion de l'amour. Elle ne doute point d'aimer, elle n'hésite plus, elle ne se demande plus si elle aime.

Mais Julien a senti le terrible caractère de Mathilde ; pour qu'elle aime il faut la tenir toujours occupée de grandes actions ou d'un grand doute ; il faut lui faire peur ou l'engager dans des dangers; le bonheur qu'elle donne est plus d'orgueil que d'amour. Comme il y a loin de cet amour tendu et compliqué, de cet amour de tête aux enthousiasmes sans doute factices, de cette imagination amoureuse, à la tendresse simple, naïve et presque timide !

Aux derniers jours renaît l'amour pour Mme de Rénal, qui est tout cela. A vrai dire, cet amour était-il tout à fait mort? Julien a-t-il menti en disant à Mme de Rénal qu'il l'a toujours aimée, qu'il n'a aimé qu'elle. Et pourtant au moment le plus fort de son amour pour Mathilde, il se sentait pénétré d'amour jusque dans les replis les plus intimes de son cœur. Dans l'amour de Mathilde, Julien ne s'était-il pas souvenu de cette volupté de l'âme, qu'il avait trouvée quelquefois auprès de Mme de Rénal? en face de ce bonheur d'amour-propre, sans rien de tendre? Et cette chimère de la maîtresse tendre et de l'amour à sacrifice, entrevue dans la nuit singulière et les transports trop excessifs pour être vrais! Lorsque Julien court à Verrières, dans un état de demi-folie, va-t-il tuer Mme de Rénal seulement parce qu'elle fait crouler son avenir? ou bien aussi parce que sa lettre salit tous ses souvenirs d'amour et qu'elle est la plus grave trahison?

Julien fait un discours aux jurés; est-ce seulement par devoir envers soi ou se suicide-t-il par lassitude et par amour? L'ambition était déjà morte dans son cœur; dans son cœur il n'y avait plus que l'amour de Mme de Rénal et les journées heureuses de Verrières ou de Vergy. Julien se réfugie dans sa vie idéale; il meurt en rêvant. L'amour a tué l'ambition fougueuse qui entraînait son âme dans les pays imaginaires. « Jamais cette tête n'avait été si poétique qu'au moment où elle allait tomber ».

Tout cela est déjà Fabrice : Fabrice amoureux et chartreux.

Julien est donc un ambitieux et un sentimental ; sa seconde nature triomphe à la fin et elle transparaît jusque dans la première ; il y a de l'honnêteté et de la générosité dans son ambition ; sous le candidat prêtre, le plébéien ardent et généreux reste fidèle à la parole donnée et désintéressée (1).

Avec Mme de Rénal il semble que Stendhal ait dépassé toutes ses propres amoureuses et qu'il ait voulu peindre ce qu'il connaissait et surtout ce qu'il rêvait au monde de plus tendre.

(1) Chapron (Préface du Rouge et noir, Conquet éd.) a bien vu cela :

« Son plan d'hypocrisie qu'il s'imagine être un chef-d'œuvre et le seul moyen de parvenir, craque et se troue à chaque instant, lorsque Sorel est saisi d'une noble colère ou d'une belle indignation... Où est l'hypocrisie à ce moment-là ?.. Ce Sorel... n'est rien autre chose qu'un romanesque et un timide ». Zola écrit aussi : « une noble nature, sensible, délicate... Au fond, le plus noble esprit du monde, désintéressé, tendre, généreux. S'il périt, c'est par excès d'imagination : il est trop poète ». Voir les remarques pénétrantes de Léon Blum : Stendhal et le Beylisme, p. 131. On peut invoquer jusqu'à un certain point le témoignage de Stendhal lui-même :

Deux romans (Soirées du Stendhal Club, I, 56). « L'auteur voulait, il y a dix ans, faire un jeune homme tendre et honnête, il l'a fait ambitieux, mais encore rempli d'imagination et d'illusion dans Julien Sorel.

Il prétend faire Robert absolument sans imagination autre que celle qui sert à inventer des tours pour parvenir à la fortune ; mais il ne s'amuse pas à se figurer la fortune et ses plaisirs ».

Mathilde est plus fière que tendre, plus glorieuse que passionnée ; l'amour est un moyen pour son orgueil ; et toutes les nuances d'orgueil s'unissent en elle et combattent entre elles ; l'orgueil vrai, la fierté d'âme qui tout au moins rêve des objets importants ; l'orgueil mondain, la vanité ; l'orgueil féminin. L'amour de Mathilde, ce sont les vicissitudes et les conflits de ce triple orgueil.

Dans les amoureuses de Stendhal je ne vois ni Mme de Rénal, ni Mathilde (1). Je croirais volontiers qu'il a poussé à l'extrême dans l'une et dans l'autre l'image qu'il se faisait de l'amour pur et de l'amour

(1) *Corr.*, III, Trieste, 17 sept. 1830 :

« J'avais sous les yeux le caractère de Méry, jolie fille que j'adore... Cette vue du manque de caractère, dans les hautes classes, m'a fait prendre une exception. »

Il y a peut-être chez Mathilde quelque chose de la Traversi : *Roman de Métilde*, 89 (*Soirées du Stendhal Club*, II) : « l'âme trop altière pour l'avoir tendre. Le plaisir de dominer l'emportait chez elle sur le plaisir si doux de céder à ce qu'on aime, de ne faire qu'un avec lui. Peut-être aussi il n'y avait pas, dans cette âme forte, cette délicatesse un peu exagérée, cette sorte de couleur un peu romanesque, sous laquelle se fondent les rêveries des âmes tendres ».

Mathilde tiendrait ainsi, au moins indirectement, à Métilde.

La force d'âme de Mathilde, unie à un amour, qui cette fois n'est plus un amour de tête, c'est Mina de Wangel (*Romans et Nouvelles*, 209). « Sa manière de chercher le bonheur, non seulement devait paraître singulière à une âme vulgaire, mais encore la choquer ». Mina de Wangel relève des mêmes tendances que le Rouge et Noir et est probablement de la même époque. V. Paupe. *Vie littéraire de Stendhal*, 69.

basé sur l'orgueil. Au contraire Mme de Chasteller me paraît une figuration de Métilde.

*
* *

Les difficultés extérieures ont disparu : une enfance heureuse, un caractère loyal et tendre, et sans rien d'irréductible, de trop contrariant ; un père et une mère aimables et très influents. Leuwen appartient à l'aristocratie de l'argent. Il y a comme une baguette de fée entre les mains de sa famille.

L'aristocratie légitimiste est déchue. Entre elle et la république s'installe le juste milieu. Leuwen oscille entre tous ces mondes et se fera admettre aisément dans celui qu'il voudra, grâce à l'argent tout puissant et aussi à sa souplesse : en bon héros de Stendhal, il a sa petite pointe d'hypocrisie.

Leuwen, chassé de l'Ecole polytechnique pour républicanisme, accepte de faire carrière militaire et se voit agent de police et au surplus mouchardé ; la rue Transnonain a remplacé les champs de bataille napoléoniens ; la monarchie de juillet, inquiète de son armée, a réduit le métier de la guerre à n'être qu'une école d'espionnage.

Dans sa petite garnison, son sort sera-t-il donc de passer sa vie entre des légitimistes, fort égoïstes et polis, adorant le passé, et des républicains fort généreux et ennuyeux, adorant l'avenir ?

Par ennui et sans songer le moins du monde à l'amour, Lucien prend les soins d'un amoureux ordinaire ; il découvre qu'il y met du sérieux, que cette folie n'est pas un simple amusement ; le faible supposé de Mme de Chasteller pour les brillants uniformes, loin de lui plaire, l'attriste. Sa rêverie, son trouble, ses accès de timidité marquent le commencement de l'amour ; un amour auquel il ne s'abandonne pas sans combat : quelle honte pour un homme qui a aimé le devoir et la patrie avec un dévouement qu'il pouvait croire sincère !

Mme de Chasteller est une jeune ultra de province, venue du Sacré-Cœur à la cour de Charles X et chassée de Paris par la révolution de juillet. C'est une âme douce et noble, amoureuse de ses pensées et de la solitude et que rien ne parvient à agiter ; rêver est son suprême plaisir : une nonchalance profonde ; un caractère heureux pourtant et même gai sous l'aspect d'un sérieux complet que sa beauté rend imposant ; une âme ardente, sous la froideur apparente, prête aux transports pour qui lui en inspirera ; sous la simplicité charmante une âme faite pour les émotions les plus nobles.

Au bal, où l'amour se décide, elle ne fait aucune difficulté de penser que Lucien est timide à cause d'elle, mais elle est déçue par son silence et ses propos insignifiants ; quand il s'anime et vient à parler, elle le prend d'abord pour un comédien habile. Mais son cœur est déjà occupé de lui ; il ne manquait à son

intérêt naissant que de voir son honneur soupçonné par Lucien ; sa retenue, au début, était donc soupçon ? Un regard de Mme de Chasteller répond aux aveux de Lucien.

Cet amour partagé ne sera pas facile. La société les sépare, et plus encore la retenue de Mme de Chasteller et la maladresse de Lucien. Il ne saura pas profiter de l'amour qu'il inspire ; il lui aurait fallu moins d'amour ou plus d'esprit.

Le trop d'amour le paralyse, ou le jette dans des propos maladroits : le trop peu d'esprit l'arrête à des soupçons absurdes ou le fait succomber à des machinations grossières ; et son esprit et son cœur s'accordent mal ; après cette entrevue, décisive pour un plus habile, son esprit se croit fondé à mépriser Mme de Chasteller, et son cœur avait de nouvelles raisons chaque jour de l'adorer.

Devant les rigueurs de sa belle et les précautions dont elle complique les entrevues, se croit-il guéri ? Tourment profond, vide immense de ne plus penser uniquement à Mme de Chasteller.

Lucien avoue cette glace et c'est un moment de bonheur profond, exalté par la musique de Mozart et les grands bois (1).

Mais Lucien, après des mois, n'est pas plus avancé qu'au premier jour. Un soir qu'il s'enhardit à lui baiser

(1) Peut-être ici quelques souvenirs de Brunswick. *Nouv. Rev. franç.*, 1914, p. 548.

la main, Mme de Chasteller éclate en colère et en reproches ; elle s'est trompée en l'admettant à une intimité dangereuse pour sa réputation ; c'est une scène de hauteur et de mépris. Sous l'effet de la jalousie que lui cause le flirt de Lucien avec Mme d'Hocquincourt, elle va avouer son amour ; mais cet aveu est arrêté sur ses lèvres par l'arrivée de la rivale qui risque de l'entendre et Lucien qui a cherché à le provoquer s'épouvante de son audace et de son imprudence. De même Mme de Chasteller s'épouvante de sa propre audace et de son imprudence ; elle a de la colère contre elle-même et de la gène avec Lucien ; et pourtant elle l'aime ; et dans ses rigueurs même elle a des moments d'abandon et de faiblesse. Lucien ne sait ni en profiter, ni les faire naître. Il accepte les longues visites où l'on ne parle pas ouvertement d'amour. Il ne savait pas s'en faire aimer tout à fait.

C'est Stendhal et c'est Métilde : Métilde du moins, telle que la voyait Stendhal. Le « fantôme tendre » dix ans après, est devenu plus tendre encore. Stendhal écrit Leuwen à peu près en même temps que les Souvenirs d'Egotisme qui sont dominés, eux aussi, par l'image de Métilde. La brillante vie parisienne de 1821 à 1830 est repassée dans la solitude de Civita Vecchia. C'était, cette période, la tristesse de Métilde (1) et la

(1) « C'est au milieu des brillants salons de Paris que j'ai le plus aimé ma pauvre maîtresse solitaire et triste, dans son petit appartement au fond de la Romagne ». *Amour*, 117.

guérison par la vie anglaise et parisienne, par le divertissement et aussi par de nouvelles passions. Maintenant l'image est libre de réalité ; elle s'est développée en imagination, et Stendhal va revivre avec Métilde. « L'Amour » c'est la notation immédiate : les Souvenirs d'Egotisme, ce sont des Mémoires. Leuwen c'est la réalité retouchée selon le souhait, c'est le roman recommencé (1).

Au temps de son amour, Stendhal s'est imaginé parfois que Métilde l'aimait. La curieuse chronologie qu'on peut dresser d'après les notes marginales d'un exemplaire de l'*Histoire de la Peinture* (2), parmi bien des mécomptes et bien des craintes, l'atteste au moins une fois, le 10 juin 1819 à 4 h. 1/4 : « je sors ivre de joie et transporté d'espérance » (3). Déjà il avait espéré le 4 janvier : « Un ami me dit, en sortant : Elle est à vous, ferez-vous le scélérat » ; mais perdu tout espoir le 13 février (4). « Non je n'espère plus », 30 juin 1819 (5).

(1) *Rouge et noir* paraît correspondre à une autre phase sentimentale. « D'abord tout m'ennuya à Paris ; plus tard, j'écrivis pour me distraire : Métilde mourut, donc inutile de retourner à Milan. J'étais devenu parfaitement heureux ; c'est trop dire ; mais enfin fort passablement heureux en 1830, quand j'écrivis le Rouge et le Noir. » *Brûlard*, I, 15.

(2) V. Paupe, *Vie Littéraire*, p. 26 et suiv.

(3) Faut-il accorder entière confiance à cette chronologie ? Reportons-nous à la correspondance ; le 10 il est probable que Stendhal a vu Métilde à Volterra, mais il est peu probable qu'il soit sorti de cette entrevue dans l'état qu'il indique.

(4) *Corr.*, II, 145.

(5) *Ibid.*

La dure réalité, c'était : Métilde « qui me fuit » (1), les rebuffades (2), l'espérance bien mince (3) et le plaidoyer difficile (4).

Tout cela n'avait abouti qu'à une rupture, de la part de Métilde, aux deux visites par mois (5) (le 28 janv.

(1) *Paupe*, 26 et suiv. (4 mars 1818).

(2) *Ibid.* (25 oct. 1819) : « les lettres que vous avez osé m'écrire, rouge de colère. Défaite » (5 nov.) « Compliment « Faites comme si je partais demain » « après tant de peines et de sacrifices, froide réception ». « J'aurais dû comprendre que vous aviez du plaisir à être délivrée de mes importunités ». *Corr.*, II, 136.

(3) « Je puis donc dire avec vérité, Madame, que je n'espère pas ». *Corr.*, II, 136 ; *ibid.*, 147. « Pensant à Mme Dembowska à cent lieues d'elle, j'oublierais ses rigueurs, je mettrais, à côté les uns des autres, les courts moments où il me semblait, à tort, qu'elle me traitait moins mal », *ibid.*

(4) Tout l'effort de Beyle, *Corr.*, II, 137-139 est de se justifier : Vous m'accusez de manquer de délicatesse. Je suis dominé par la passion. En votre présence, je suis timide comme un enfant ; la parole expire sur mes lèvres ; je ne sais que vous regarder et vous admirer. Mes démarches doivent souvent peindre à vos yeux un sentiment bien éloigné de celui qui les inspire. C'est probablement comme cela que vous trouvez que j'ose. Le véritable amour repousse la séduction avec horreur, et avec la séduction tout calcul, tout manège.

Voir aussi la transposition de son caractère dans le *Roman de Métilde, Soirées du Stendhal Club*, II, 71 et suiv. Polosky : « Il était toujours devant elle dans un état violent ; plongé dans le silence ; et alors il lui semblait que tous les yeux lisaient son amour dans les siens : ou, s'il voulait parler, le feu qui le dévorait passait dans ses discours et leur donnait presque le caractère de la folie. C'était, de tous les caractères, celui qui était fait pour choquer le plus la comtesse ».

(5) *Amour*, 51.

1820 Beyle implorait quatre visites) (1), et dans le roman qui devait être lu par Métilde (commencé le 4 nov. 1819), dans la lettre d'envoi, Beyle écrivait : « On a masqué un sentiment que l'on ne se permet plus même d'indiquer. » Et le plus haut espoir qu'il osait exprimer, c'était : Métilde pardonne et accorde son amitié (2).

L'*Amour* a fini d'être rédigé au début de mars 1820, avec quelques additions de novembre 1820 : Beyle vante son caractère de contemporanéité.

Dans ce livre « écrit au crayon dans les intervalles lucides » il y a également bien peu d'espérance, et surtout de la méditation sur les charmes de l'amour malheureux (3) : Salviati et autres prête-noms n'ont guère à se louer de leur belle. Nous y retrouvons les deux visites par mois, les rigueurs de l'orgueil féminin, la jalousie de la Traversi. Toute « la partie lugubre de cet essai », c'est Stendhal et c'est Métilde :

« Je paye cette manière d'être passionnée qui me faisait voir Léonore en colère dans la ligne d'horizon des rochers de Poligny par le malheur de toutes mes entreprises dans la vie réelle, malheur qui provient du manque de patiente industrie et d'imprudences pro-

(1) *Soirées*, II, 75.

(2) *Ibid.*

(3) « Et tout ce que le monde appelle le bonheur ne vaut pas ses peines ».

Beyle quitte Milan au printemps 1821.

duites par la force de l'impression du moment » (1).

Et pourtant cet amour découragé est toujours prêt aux illusions ; le rideau qui s'entrouvre... « Si c'était sa main qui l'eût entrouvert » (2). A-t-elle senti un moment d'amour ?

« L'amour, même malheureux, donne à une âme tendre, pour qui la chose imaginée est la chose existante, des trésors de jouissance de cette espèce ; il y a des visions sublimes de bonheur et de beauté chez soi et chez ce qu'on aime. Que de fois Salviati n'a-t-il pas entendu Léonore lui dire, comme Mlle Mars dans les *Fausses confidences*, avec son sourire enchanteur : » Eh bien, oui, je vous aime ! » Or voilà de ces illusions qu'un esprit sage n'a jamais » (3).

Cet « Eh bien, oui ! je vous aime ! » prêté à Métilde, est exactement le « Hé bien, oui, mais ayez pitié de moi » que Mme de Chasteller allait dire en réponse au « Que vous m'aimez, mon ange. Dites-le moi, je n'en abuserai jamais » si Mme d'Hocquincourt n'était pas survenue (4).

Avec le temps, la méditation amoureuse (5) et

(1) *Amour*, 79.
(2) *Amour*, 77.
(3) *Amour*, 272.
(4) *Leuwen*, 198.
(5) «... Qui se souvient de Métilde, morte en 1825 ? Ne sont-elles pas à moi qui les aime mieux que tout le reste du monde ? Moi qui pense passionnément à elles dix fois la semaine, et souvent deux heures de suite ». *Brûlard*, II, 173.

l'imagination ont corrigé la réalité. Métilde devient dans les *Souvenirs d'Egotisme* (1) « une femme que j'adorais, qui m'aimait, et qui ne s'est jamais donnée à moi » (2) ; et la mésentente devient toute superficielle : « Métilde qui ne voulait pas me dire qu'elle m'aimait » (3).

Dans Lucien Leuwen (4), Stendhal recommence l'amour de Métilde. Deux obstacles s'interposent entre

(1) commencés probablement en juin 1832 (Paupe. *Vie littéraire*). Brûlard est commencé en 1832 et repris fin 1835. Leuwen est commencé en 1832 à Civita Vecchia et terminé à Rome en 1836.

(2) P. 5 ; cf. 51 : « Métilde, à Milan, apprit que je passais ma vie chez une actrice. Cette idée finit peut-être de la guérir ».

(3) *Brûlard*, I, 20. Tout au plus le léger doute : « M'aimait-elle ? » *Brûlard*, I, 4. Il y a dans les *Promenades dans Rome*, II, 1 une trace curieuse du progrès de cette idéalisation de Métilde : « Ce soir, après une représentation d'Elisa et Claudio, qui nous avait fait un plaisir infini, car Tamburini chantait et nos âmes étaient disposées à la candeur et à la tendresse, la jeune marchesina Mathilde Dembos ** a été d'une éloquence admirable ; elle a parlé du dévouement sincère, plein d'alacrité, sans ostentation, mais sans bornes que certaines âmes ont pour Dieu ou pour leur amour. C'est ce que j'ai entendu, dans ce voyage-ci, de plus voisin du beau parfait. Nous sommes sortis de chez elle, comme enivrés par notre enthousiasme subit pour une simplicité réelle et complète ».

(4) Il n'est pas exact, comme le dit M. Blum, p. 107 et suiv., que Beyle ait commencé à écrire *Leuwen* en 1834 et après avoir pris connaissance du manuscrit du *Lieutenant* de Mme Jules Gaulthier. Le 11 nov. 1832 (*Corr.*, III, 95) Stendhal écrit de Civita Vecchia à Levasseur « j'ai fait un roman... *le Chasseur Vert... les Bois de Prémol* ». Il en parle encore à di Fiore le 28 mars 1833 (*ibid.*, 102). Il se peut qu'il se soit servi du manuscrit de Mme Jules, mais nous ne savons pas dans quelle mesure. *Leuwen* a été terminé à Rome en 1836.

Bathilde et Lucien : le caractère de Mme de Chasteller et l'hostilité de l'opinion. La jalousie de la Traversi est ici diffuse dans la petite coterie, qui conspire contre leurs amours ; Dupoirier la condense ; il représente à la fois la Traversi et les soupçons politiques qui ont obligé Beyle à quitter Milan (1).

La sévérité de Métilde revit dans Bathilde de Chasteller. « Il était au-dessus de mes forces de m'exposer à votre sévérité habituelle pour moi » (2).

Comme Métilde, mais moins qu'elle, elle espace les visites de Lucien. On retrouve très nettement dans Leuwen, sous forme adoucie, la condamnation aux deux visites par mois (3).

Stendhal reprend, dans Mme de Chasteller, sa délicate description de la réserve et de la pudeur féminines. Il avait, d'avance, écrit pour elle dans l'*Amour :* « Pour une femme timide et tendre, rien ne doit être au-dessus du supplice de s'être permis, en présence d'un homme, quelque chose dont elle croie devoir rougir ; je suis convaincu qu'une femme un peu fière préférerait

(1) Leuwen est présenté par le parti légitimiste comme l'espion du ministre à Nancy.

(2) *Leuwen*, 204, 205, 206. Une autre raison de malentendu entre Métilde et Beyle « le fait d'être étrangers de nation fait que nous ne nous comprenons pas bien » (*Corr.*, II, 145) est symbolisée ici par la différence de caste et de parti politique.

(3) « Si ce mot est : je ne serai pas chez moi avant le quinze du mois prochain », 201. « Elle l'eût prié de ne venir chez elle à l'avenir qu'une fois par semaine ».

mille morts (1) ». « Et je me suis compromise aux yeux de M. Leuwen. Ce fut là le véritable chagrin qui, à l'instant, lui fit oublier tous les autres » (2).

Qu'on se rappelle aussi : « L'empire de la pudeur est tel qu'une femme tendre arrive à se trahir envers son amant plutôt par des faits que par des paroles » (3). Voilà qui explique Mme de Chasteller jouant avec la frange de l'épaulette de Lucien (4). Cette gracieuse image est comme une illustration de cette pensée : « Par paresse d'interrompre leur rêverie, pour s'éviter la peine de parler et de trouver quelque chose d'agréable et de poli, et qui ne soit que poli, à dire à un ami, elles se mettent à s'appuyer tendrement sur son bras » (5).

Stendhal a repris aussi chez Mme de Chasteller ce thème de l'orgueil féminin, si amplement développé en Métilde ; deux au moins des éléments de cet orgueil, la réaction vive contre « soi inférieur », la pique de vanité contre l'amant ennemi sont présents ici. Mme de Chasteller se sent humiliée par la timide audace de son amant (6). Une partie de sa sévérité est lutte contre elle-même (7), et révolte contre son amour.

(1) *Amour*, 26.
(2) *Leuwen*, 156.
(3) *Amour*, 26.
(4) *Leuwen*, 207.
(5) *Amour*, 62.
(6) *Leuwen*, 187.
(7) *Leuwen*, 197. « Elle avait eu la pensée de prendre la main

Elle a aussi cette vanité mondaine, ce souci de l'opinion, que Stendhal déplorait tant chez Métilde. « Une amie, qui a eu dix intrigues connues, et non pas toujours les unes après les autres, leur persuade gravement que, si elles aiment, elles seront déshonorées aux yeux du public ; et cependant, ce bon public, qui ne s'élève jamais qu'à des idées basses, leur donne généreusement un amant tous les ans, parce que, dit-il, c'est la règle » (1). Mme de Chasteller se lamente de « s'être compromise aux yeux de toutes ces dames » (2). Elle songe beaucoup à sa réputation ; elle oublie quelquefois son amour, pour être uniquement attentive au soin de sa gloire (3).

Lucien n'a ni l'âpreté ni la volonté énergique de Julien ; la tendresse chez lui manque de ce puissant appui. Il n'a pas souci de sa gloire dans son amour très dénué d'amour-propre. De sorte qu'il est sans armes contre la retenue de Mme de Chasteller et qu'il ne sait pas oser. C'est le Beyle de Milan. Les maximes de l'Amour arrivent en foule pour commenter sa faiblesse. « L'âme tendre, bien loin de pouvoir rien arracher par force, doit se résigner à ne rien obtenir que de la charité de ce qu'elle aime ». « Il faut se rap-

de Lucien et de la porter à ses lèvres. Cette idée lui avait fait horreur et l'avait mise dans une véritable colère contre elle-même ».

(1) *Amour*, 75.

(2) *Leuwen*, 156.

(3) *Ibid.*, 198 ; cf. 187, 205.

peler qu'assez souvent un être très ému n'a pas le temps d'apercevoir l'émotion de la personne qui cause la sienne ». « Mais quand on aime, a-t-on le courage de se porter aux dernières violences ? » (1).

Sans doute Lucien a plus de facilité que Beyle. Certes « il n'est pas expert dans l'art de disposer d'un cœur de femme et de faire naître des sensations » (2). Mais au moins il sait prendre le ton qui captive, et s'emparer d'autorité de toute l'attention de Mme de Chasteller.

Mais quoique bien traité en général et se croyant aimé quand il était de sang-froid, il n'abordait Mme de Chasteller qu'avec une sorte de terreur. C'est le fond de la sensibilité de Beyle, encore contenue davantage par cette insurmontable réserve de la personne aimée : « Or en amour comme en amitié, dès qu'il y a défiance, ou seulement réserve chez l'un des deux, l'autre est paralysé à moitié, pour peu qu'il soit timide et délicat » (3).

Comme Lucien refuse Mme d'Hocquincourt, Beyle avait refusé la comtesse Kassera et la célèbre Vigano « pour mériter aux yeux de Dieu que Métilde m'aimât » (4). De même Leuwen : « Il lui semblait qu'il mériterait d'être trompé par Mme de Chasteller s'il la

(1) *Amour*, 50, 53, 58.
(2) *Leuwen*, 146.
(3) Ceci est écrit en avril 1833 (*Corr.*, III, 105).
(4) *Souvenirs d'Egotisme*, 25.

trompait lui-même » (1). Et pour Leuwen plus encore que pour Beyle, seule la femme aimée semble une femme à ses yeux ; d'où la facilité de cette vertu héroïque (2).

Par une sorte d'antiphrase, par un souvenir inversé de la Traversi, Stendhal a placé auprès de Mme de Chasteller une bonne conseillère, mais qui, malheureusement vient trop tard :

« Tu l'aimes, tu es occupée, l'ennui s'envole bien loin, et tu appelles cet amour-là, fatal ? » (3).

Il s'est plu à peindre dans la conversation de Mme de Chasteller et de Mme de Constantin ce qu'il lui plaisait que Métilde eût senti pour lui après son départ.

Enfin Mme d'Hocquincourt elle-même, il lui est rendu justice contre l'orgueil féminin ; la facilité a une vertu que la tendresse n'a pas : la sincérité.

« La seule chose que je voie à blâmer dans la pudeur, c'est de conduire à l'habitude de mentir : c'est le seul avantage que les femmes faciles aient sur les femmes tendres. Une femme facile vous dit : « Mon cher ami, dès que vous me plairez, je vous le dirai, et je serai plus aise que vous, car j'ai beaucoup d'estime pour

(1) *Lucien Leuwen*, 211 et 213.

(2) Cf. *Souvenirs d'Egotisme*, 23. « Je ne sais pourquoi l'idée de Métilde m'avait saisi en entrant dans cette chambre dont Alexandrine faisait un si joli ornement ». Stendhal, au temps de Métilde, semble avoir adopté la règle moins austère de « la maîtresse en deux volumes ». Voir *Corr.*, II, 175.

(3) *Leuwen*, 266.

vous » (1). C'est le : « Tâchez de me rendre folle, je ne m'y oppose pas » de Mme d'Hocquincourt à Lucien (2), et les douces avances que Lucien ne veut pas voir (3).

Lucien Leuwen, c'est donc le vrai roman de Métilde. La réalité a subi l'altération profonde dont nous avons suivi l'histoire. Il est bien peu probable que Métilde ait aimé Stendhal ; mais Stendhal aimait à s'imaginer qu'elle l'aimait et parfois, même au temps de ses rigueurs, il a pu croire un peu qu'elle l'aimait. L'absence et le temps ont abaissé l'obstacle : Métilde ne voulait pas lui dire qu'elle l'aimait. Avec Mme de Chasteller l'obstacle disparaît presque : Elle allait lui dire qu'elle l'aimait ; un accident tout extérieur l'en empêche. Et pourtant le fond reste le même ; avec un peu moins de réserve ou d'orgueil, Mme de Chasteller aurait bien trouvé quelque autre occasion.

La seconde partie de Leuwen, c'est l'effort de Lucien pour se distraire de Mme de Chasteller ; analogue à l'effort de Beyle pour se distraire de Métilde et de Milan de 1821 à 1830. Tous deux se lamentent de se distraire. « Ces sottises d'ambition me distraient de la seule chose au monde qui ait de la réalité pour moi. C'est drôle de sacrifier son cœur à l'ambition, tout en n'étant pas ambitieux ! » (4).

(1) *Amour*, 60.
(2) *Leuwen*, 114.
(3) *Leuwen*, 213.
(4) *Leuwen*, 435.

L'image de Mme de Chasteller traverse parfois profondément cette vie d'intrigues, comme l'image de Métilde avait traversé la vie de Paris. « C'est dans les brillants salons de Paris... que j'ai le plus aimé ma pauvre maîtresse solitaire et triste au fond de la Romagne ». « Les folles idées de retourner à Milan, que j'avais si souvent repoussées, me revenaient avec une force étonnante » (1).

*
* *

N'y a-t-il pas chez Feder quelque chose d'un Stendhal vieilli, assagi et plus habile auprès d'une Valentine, qui a quelques traits de Mme de Chasteller (2). Il est vrai que la nouvelle s'arrête au moment où Feder devient passionnément amoureux. Mais Feder s'est défendu tant qu'il a pu contre cet amour éperdu : il a cherché à se maintenir dans cette extrême intimité qui sur toute chose s'est établie entre Valentine et lui ; à ne faire aucun pas décisif qui pût le priver tous les soirs de l'heure délicieuse, dont l'espérance anime toute sa journée « et qui, dans le fait, est l'âme de sa vie », soit que ce pas décisif amène Valentine à se séparer de lui par religion ; soit que la possession doive aboutir à l'ennui, puis aux reproches et à la rupture. Donc il a cherché à se maintenir au bord de l'amour et dans sa

(1) *Souvenirs d'Egotisme*, 121.
(2) *Feder* ou *le Mari d'Argent* (Nouvelles inédites).

zone tiède et favorable ; à se défendre contre la folie de la passion : « le plaisir de passer sa vie dans l'intimité la plus sincère avec une jeune femme charmante et qui peut-être l'aimait » c'est tout ce qu'il veut de l'amour.

Mais on sent pourtant que la passion l'entraîne malgré lui. Il est vrai qu'il a peur de son âme et de l'amour, dont il a connu jadis, avant d'être un roué, les étranges folies ; il a peur de la dévotion de Valentine. Mais il s'est laissé entraîner à la voir tous les jours ; d'abord par plaisir d'artiste ; puis pour se distraire de ses remords d'artiste qui sent sa médiocrité ; puis parce que peu à peu cette habitude a comme suspendu tous les autres sentiments qui agitaient sa vie. Et sa tactique même de réserve l'entraîne plus loin qu'il n'aurait voulu. « Je n'ose vous dire que je vous aime avec passion... j'ai regardé le caractère des femmes comme offrant tant d'inconstance et de légèreté, que je ne me laisse aller à aimer passionnément une femme que quand elle est toute à moi ». Mais il ne cherche point à forcer Valentine ; sa tactique est de ne jamais parler d'amour avec elle tout en faisant tout ce qu'il faut pour porter sa passion au délire. Sa timidité voulait la forcer à parler la première.

N'est-ce pas là ce que Stendhal rêvait qu'il aurait dû faire et ce qu'il souhaitait le plus que Métilde eût fait ?

Il y a chez Valentine, jeune provinciale dévote, assoupie par l'éducation du couvent et qui s'éveille par

l'amour de Feder, plus que par la vie parisienne — comme chez Mme de Chasteller — à la fois la spontanéité, l'émotion et l'extrême bonheur de l'amour, et en même temps une réserve qui dans certaines occasions va jusqu'à la colère : provincialisme qui prend une déclaration pour une chose terrible et qui éprouve des craintes tragiques devant cette liaison commençante ; réserve et orgueil féminin, qui trouvent qu'on la traite bien légèrement et comme jouant à pair ou impair le danger de se faire fermer sa porte, et qui s'en prennent à elle-même : « il faut que ma conduite ait été bien légère à ses yeux » ; dualité d'âme qui aboutit à un aveu et, en même temps à un sentiment de surprise et d'horreur : « je meurs de honte en vous regardant » (1).

*
* *

Comme Julien, Fabrice est entre deux amours ; mais Fabrice est l'homme d'un seul amour.

Fabrice, plein de grâces et de nature généreuse et enthousiaste profite, sans les chercher ni s'en rendre esclave, de tous les avantages mondains que lui créent l'amour de la Sanseverina et l'esprit du comte Mosca ; puisque la carrière militaire n'est plus, après Napoléon, que la vie de l'écureuil dans la cage qui tourne,

(1) *Feder* est écrit certainement après 1830 (p. 314). Le sens même de la nouvelle nous ferait supposer que Feder a été écrit assez peu de temps après *Leuwen*.

il sera un archevêque grand seigneur, à la manière des del Dongo. La vie lui est toute faite par d'autres ; toute l'intrigue se passe hors de lui ; il n'a qu'à en profiter ; et c'est à quoi le dirigent et son insouciance naturelle et l'éducation des jésuites de Naples qui transforment l'enthousiasme de vertu en souplesse cléricale. Mais à vrai dire, Fabrice ne fait guère attention à sa vie (1) ; il est tout aux sensations de l'âme ; il est resté un enthousiaste : l'enthousiasme de l'amour après celui de la gloire napoléonienne ; pour tout ce qui n'est point la vie de l'âme il se laisse conduire ; la vie qu'il se fait personnellement, c'est Waterloo, la tour Farnèse, la Chartreuse ; le reste, des génies bienfaisants le lui font ; et cette intervention bienfaisante ne fait qu'accuser le dur contraste de son choix à lui (2).

Le jour où il aimera il n'y aura plus dans sa vie que son amour ; mais avant ce jour il cherche vainement à aimer. Amoureux de l'amour, il fait tout au monde pour le connaître ; mais devant les déceptions il croit que la nature lui a refusé un cœur pour aimer et être mélancolique, et que sa destinée le condamne à ne jamais s'élever plus haut que le vulgaire plaisir.

Il y a près de lui un amour dévoué à tous les sacri-

(1) Son éducation n'altère pas sa nature.

(2) Il y a du mysticisme et de l'ascétisme chez Fabrice : le plein don de soi-même et la totale exclusion : un objet divin ; ce n'est point par hasard qu'il emprunte le langage de l'amour divin et des extases : son amour est grave et religieux, un amour extatique.

fices et caché sous les apparences d'une amitié passionnée. La duchesse, sa jeune tante, est comme une sœur aînée de Fabrice, et avec plus d'esprit du monde, toute semblable à lui ; tendre et passionnée : âme toujours sincère qui jamais n'agit avec prudence, qui se livre tout entière à l'impression du moment, qui ne demande qu'à être entraînée par quelque objet nouveau ; gaieté italienne, pleine de brio et d'imprévu ; jeune, brillante et légère, esprit ardent et vif ; âme altière du reste et capable de vengeance atroce ; elle aussi une del Dongo, à la décision énergique et qui veut toujours ce qu'elle a une fois voulu. Sa beauté est son moindre charme ; et pourtant sa beauté au repos rappelle le sourire voluptueux et la tendre mélancolie des belles Hérodiades du Vinci.

Après l'amour passion de sa jeunesse, et dans l'ennui de sa vie restreinte, sévère et monotone, la duchesse s'est réfugiée dans son amitié tendre pour le comte Mosca : un homme d'esprit au pouvoir et sensible et aimable et qui sait manier son amour, et qui l'a attaquée au bon moment ; un homme d'esprit qui lui procure tous les charmes de la vanité et du pouvoir. Où trouver ailleurs, à moins d'aimer, un jeu aussi attachant ? Mais la duchesse aime encore d'un amour passion, d'un amour de jeunesse. Son admiration passionnée pour Fabrice se changerait en amour sur un mot de lui, elle n'est préservée de l'amour que par l'amitié presque filiale de Fabrice et l'idée qu'elle se fait de son âge. Son

amitié tendre pour Mosca l'aide à se dissimuler cet amour et à s'en divertir ; par moments elle ira jusqu'à un attachement passionné qui l'empêchera de songer à Fabrice ; et pourtant, quand Fabrice sera en péril, cette amitié tendre ne sera plus rien que de l'amitié ; il faudra qu'elle voie sans doute possible que toute l'âme de Fabrice est à Clelia pour que la duchesse ait l'illusion d'aimer le comte ; mélange d'admiration, d'amitié, d'estime, confiance absolue, fusion de leur commune expérience de la vie et des cours, plutôt que de l'amour. La duchesse se trompera quand elle dira au comte qu'elle l'aime mieux que Fabrice ; et ce qui la dément, c'est qu'elle ne survivra pas à Fabrice.

C'est la jalousie du comte qui lui révèle son amour de toujours pour Fabrice. Elle n'avait pas su se comprendre elle-même, ni son admiration passionnée, ni sa mélancolie, ni son extrême bonheur, ni l'étrange impression que lui font les intrigues amoureuses auxquelles Fabrice s'exerce par devoir, ou l'impuissance d'aimer dont il la fait confidente. Et quand elle commence à se comprendre, elle retient son amour. « Elle trouvait quelque chose d'horrible dans l'idée de faire l'amour avec ce Fabrice qu'elle avait vu naître ; et pourtant que voulait dire sa conduite ? » Et pourtant Fabrice est par moments sur le bord de l'amour et la duchesse se dira plus tard, dans ses regrets, qu'il eût suffi d'un mot d'elle pour que tout fût fini, et qu'alors il n'eût peut-être pas songé à Clelia. Mais ce mot lui faisait une

répugnance horrible. Eperdument amoureuse devant le péril de Fabrice, elle se dissimule encore, autant qu'elle peut, cet amour. « Enfin s'il n'est heureux je ne puis être heureuse. Tenez, voilà un mot qui peint bien l'état de mon cœur ; si ce n'est la vérité, c'est au moins tout ce que j'en vois. » Cet amour, auquel elle ne s'abandonne jamais complètement, s'exprime par le dévouement absolu qui va jusqu'au crime et au sacrifice de soi-même. Mais si elle ne s'y abandonne jamais complètement, elle n'y renonce jamais. C'est sa jalousie qui hâte le mariage de Clelia et qui active le désespoir de Fabrice : dans ce désir passionné du mariage de Clelia, au moment où elle croyait n'aimer plus Fabrice d'amour, il y a encore le vague espoir de voir disparaître peu à peu l'amour de Fabrice. Ce mariage est sa vengeance et elle rend ainsi à Fabrice les tortures qu'elle a subies. Fabrice a pour la duchesse une amitié intime, une amitié passionnée, mais sans amour. Et sa position est périlleuse, car il sent l'amour de Gina : sans doute elle ne parlera jamais, elle aurait horreur d'un mot trop significatif comme d'un inceste. Mais si elle croit que Fabrice a pu deviner le goût qu'elle a pour lui, jouera-t-il le rôle affreux de l'homme qui ne veut pas deviner ? Et si ces soirées si tendres conduisent à quelque chose de mieux, comment lui offrir des transports, de la folie, dont la nature l'a privé. « Veux-je gâter cette amitié si passionnée et si utile ? Il suffit de lui dire : je t'aime, moi qui ne sais pas ce que c'est

qu'aimer d'amour. Elle passerait la journée à me faire un crime de l'absence de ces transports qui me sont inconnus. »

C'est du reste par une sincérité profonde envers l'amour, par sévérité personnelle et par l'ascétisme, qui est un trait de sa nature (1), et comme par un pressentiment de son futur amour pour Clelia que Fabrice ne veut pas donner le nom d'amour à cette amitié passionnée ; par moments, il est tout près de l'amour ; à Belgirate c'est avec une tendresse infinie que le souvenir de la duchesse se présente à lui ; et c'est dans une extase où tous ses enthousiasmes de vertu, où tout l'élan de sa jeunesse se réveille qu'il prend la résolution de ne jamais mentir à la duchesse ; c'est parce qu'il l'aimait à l'adoration en ce moment, qu'il se jura de ne jamais lui dire qu'il l'aimait. Mais tant qu'il n'aime point il renonce aussi à lui faire entendre qu'il ne l'aime point ; et même par transport naturel il a un moment d'amoureux. C'est à la réflexion qu'il se retient ; et cette ardente amitié peut donner à la duchesse toute l'illusion de l'amour, dont son amour retenu a besoin. Tant que Fabrice n'aimera pas Clelia, tant que la duchesse n'aura pas le cœur percé par la froideur de Fabrice

(1) Parce qu'en fait d'amour il ne conçoit que l'extrême amour qui se donne et se dévoue ; il ne veut pas de l'amour d'une femme, auquel répondrait, chez lui-même, l'amitié la plus douce et du bonheur donné par un mélange de ce genre ; auprès d'une âme aussi rare que la duchesse et d'un amour comme est le sien, il ne veut offrir qu'un amour absolu.

qui aime ailleurs, elle aura de Fabrice autant d'amour qu'il lui en faut.

Clelia est une jeune recluse que sa profonde incurie pour tout ce qui est vulgaire a faite entièrement étrangère au monde où elle vit. Le mépris de ce qui l'entoure, le regret de la chimère absente l'ont conduite à sa chère solitude qui, sans lui donner le bonheur, lui évite les sensations trop douloureuses ; de là cet air de n'être émue par rien, cette façon d'être comme au-dessus de toutes choses. Mais elle est aussi fort pieuse et fort timorée ; mais elle est aussi profondément raisonnable. Et sa piété et sa raison, unies contre son cœur, lui donneront d'affreux remords.

Ame singulière et beauté rare et singulière qui ne ressemble à aucun idéal ; les grâces naïves et l'empreinte céleste de l'âme la plus noble ; une figure du Guide (1), svelte, aux traits un peu marqués, aux lèvres un peu fortes ; un regard sublime, et sur des joues un peu pâles, l'effet très doux des cheveux blond cendrés.

Quand Fabrice la revoit à la citadelle, tout les sépare ; le monde, la politique, la carrière de Fabrice et sa réputation. Mais dans l'un comme dans l'autre l'amour a commencé et les événements le hâtent et le précisent ; la prison ne met pas d'obstacles à l'amour de

(1) Stendhal est-il d'accord avec lui-même ? *Promenades*, I, 130. « Le Guide eut l'idée d'imiter la beauté grecque pour les traits du visage..., corriger les défauts, idéaliser ». I, 284, la délicatesse des figures du Guide.

Fabrice, puisqu'au contraire elle le sépare du monde entier sauf de Clelia ; il y est, comme au cloître, l'âme amante de son Dieu. Et le péril de mort qui entoure Fabrice force Clelia à se rendre compte d'elle-même, à des aveux et à des actes décisifs.

Fabrice, pensant à Clelia, oublie d'être malheureux en prison ; une joie secrète règne en son âme d'être retiré du monde et tout à Clelia : sa réclusion devient volontaire et il faudra que Clelia elle-même le force à quitter sa prison.

A partir du moment où il a admiré son regard et la pitié de ses yeux si beaux, Clelia devient l'unique objet de ses pensées et toute son industrie de prisonnier est appliquée à la voir et à voir qu'elle le voit. L'image sublime de Clelia, en s'emparant de toute son âme va jusqu'à lui donner de la terreur, tant il comprend que toute sa vie dépend d'elle. L'excès de son amour l'empêche de voir l'amour de Clelia ; il passe son temps dans des doutes mortels à chercher si Clelia l'aime.

Clelia en revoyant Fabrice s'est attendrie sur son sort, et a admiré son attitude. Elle s'en veut de ne lui avoir point répondu. Elle le voit digne d'amour, dans l'amour éperdu de la duchesse. Douce pitié, remords de prendre parti pour le prisonnier contre son père, trouble et commencement de haine pour la duchesse, humeur contre elle-même et mélancolie profonde : tout cela réuni autour de l'idée persistante de la mort de Fabrice, qui va périr et pour la cause de la liberté. Et

pourtant elle ne se comprend pas elle-même ; elle ne s'avoue pas encore bien précisément le genre d'intérêt qu'elle prend à son sort.

Clelia se décide à épouser Crescenzi pour n'être pas envoyée au couvent et séparée de Fabrice, au moment où elle tremble pour sa vie. Mais près de Fabrice, elle n'est pas heureuse. Son âme est déchirée par une jalousie mortelle. « Que suis-je pour lui ? un prétexte pour ne pas s'ennuyer en prison », tandis qu'elle sent, elle, qu'elle n'aura jamais qu'un seul attachement dans sa vie.

Fabrice, dans sa crainte mortelle d'offenser Clelia, comprend mal les mouvements de son cœur ; il manque d'audace et ne sait pas faire violence à son âme, obtenir d'elle un aveu. Tout ce qu'il sait faire c'est protester de son amour et le prouver en refusant de s'enfuir. Mais cette preuve opère ; et quand Clelia voit sa bonne foi mise en doute par Fabrice, avec une sorte de colère et un regret mortel, elle lui dit son amour.

L'amour de Fabrice est bien simple ; le monde a disparu. L'amour de Clelia est compliqué de remords et traversé de scrupules. Clelia trahit son père en aimant Fabrice ; pour continuer à voir Fabrice, il faut qu'elle en épouse un autre ; pour sauver Fabrice, il faut qu'elle lui persuade de s'enfuir. Pour tout concilier elle fait des pactes, elle s'engage par des vœux ; une terreur religieuse s'ajoute à ses troubles d'âme.

L'amour de Fabrice le ramène à la prison mortelle.

Dans l'angoisse de l'extrême péril, et devant l'image de la mort, Clelia croit mourir dans les bras de Fabrice et ne sait plus lui résister. Elle triomphe même de l'indignation d'avoir été trompée.

Mais maintenant qu'elle est toute à Fabrice, elle s'éloigne de lui tout à fait ; il lui faut sauver l'avenir de son père et se résoudre au mariage Crescenzi ; la jalousie de la duchesse, le scrupule de Clelia font ce mariage inévitable. La décision ne va point sans des reculs et sans des sautes d'amour. Mais l'amant n'est plus en péril pour qu'on sacrifie tout pour lui. A ne la voir que du dehors, c'est à croire qu'avec les dangers de son amant, son amour a cessé. Clelia ne paraît plus se souvenir de son amour : les remords les plus violents se sont emparés de cette âme vertueuse et croyante.

Il faut à nouveau toute l'industrie sacerdotale de Fabrice, et un mouvement de jalousie pour la rappeler en elle-même. Fabrice insensible aux honneurs et plus malheureux qu'en prison, Fabrice consumé, et menacé de mort prochaine, obtient enfin l'accès de ce cœur et trois années de bonheur divin.

Fabrice, après la mort de Clelia, passe naturellement de son amour à la Chartreuse. La Chartreuse exprime non pas le dernier épisode du roman, mais son essence profonde. « Fabrice amoureux » c'est déjà « Fabrice chartreux » (1). Dans l'amour il y a le renoncement

(1) *Léon Blum*, p. 231.

au monde, et quand l'objet de l'amour vient à manquer, tous les autres plaisirs de la vie on les trouve anéantis (1).

Nul roman où Stendhal ait poussé si loin l'analyse des complications de l'amour, ou du jeu de ses formes diverses qui s'affrontent : la duchesse avec son amitié tendre pour Mosca et son amour pour Fabrice, Fabrice avec son amitié passionnée pour la duchesse et sa passion pour Clelia. Mosca, la duchesse, Fabrice, Clelia, un quatuor d'une variété singulière : l'intérêt particulier du roman tient précisément à cette richesse de nuances ; et tout cela poussé jusqu'au plus subtil détail ; que de finesse par exemple dans la peinture de ce Mosca, dont nous n'avons rien dit et de sa classique jalousie ; et tout cela logé dans un cadre d'une incomparable richesse, « dans un drame étourdissant d'habileté, de faire, de netteté ». Balzac avait raison d'écrire qu'il fallait pour concevoir et exécuter un tel ouvrage un homme de 50 ans, dans toute la force de l'âge, et dans la maturité de tous les talents.

On a bien montré ce que Stendhal doit à ses manuscrits italiens : l'histoire de Vannoza Farnèse, racontée à Colomb le 27 août 1832, reprise sans doute en 1838 (2), lui fournit et le scenario et l'esquisse psychologique des principaux personnages. Vannoza Farnèse

(1) Le mot « chartreux » est déjà prononcé dans la curieuse nouvelle « Ernestine », *Amour*, 350.

(2) *Martino* : *Stendhal*, 249.

« cette divine beauté, si calme, si noble, si saisissante » ; « cet aimable volcan d'idées nouvelles et brillantes que lui fournissait l'imagination la plus féconde et la plus joyeuse qui fut jamais » ; elle qui inventait les parties de plaisir les plus singulières, les plus divertissantes. On n'a point de peine à reconnaître ici le prototype de la Sanseverina ; une autre histoire, qui s'y retrouve encore, est celle de « Maria Sanseverino » (1).

De même Alexandre Farnèse, qui avait une rare beauté et tout l'esprit de sa tante Vannozza, devient Fabrice. Neveu de Vannozza, on peut juger de quelle faveur il jouissait à la cour du cardinal Roderic. Les Mémoires racontent ses aventures périlleuses, son esprit entreprenant ; les fouilles, l'enlèvement, le château Saint-Ange, l'évasion, c'est l'histoire extérieure de Fabrice. Les Mémoires indiquent aussi Clelia. Par la suite Alexandre devint cardinal ; « il eut alors pour maîtresse, pendant longtemps, une noble dame du nom de Cleria ; il la traitait comme sa femme et en eut deux enfants... Ses amours avec Cleria durèrent longtemps, et avec un tel secret qu'il n'en résulta aucun scandale » (2).

Mais la documentation historique est ici pénétrée,

(1) *Ibid.* « Elle était très heureuse ; son mari meurt ; elle se retire chez son frère, qui la traite durement. Elle se réfugie à Naples, et devient vite une personne très influente à la cour ; elle est l'amie préférée de Dona Maria d'Aragon ».

(2) Voir pour d'autres emprunts aux manuscrits le livre de Martino.

animée par l'élément musical : j'entends par musical ce lointain de la sensibilité où vont se perdre les différents arts. La volupté et l'ardeur du Corrège animent la duchesse et Fabrice (1).

Qu'y a-t-il ici de son expérience propre ? On n'a point de peine à reconnaître en Fabrice l'amoureux aimé qu'il aurait voulu avoir été. On n'a point de peine à reconnaître en Mosca l'homme mûr, amoureux et habile qu'il souhaitait encore être ; deux formes d'amour qui sont bien son rêve d'amour. Quant à Gina, je ne crois pas qu'il en faille chercher le modèle parmi ses amantes. Il y a ici, transposé, le thème presque incestueux que nous retrouvons dans Brûlard ; le souvenir des

(1) *Corr.*, III, 259 ; *Chartreuse*, 83. Si Stendhal a choisi Parme, une raison entre plusieurs ne serait-elle pas la Madone du Corrège à la bibliothèque de Parme ?

Promenades, II, 274 « la musique de Cimarosa et la Madone du Corrège à la bibliothèque de Parme ».

Amour, 82, note « et à Parme, dans la Madone couronnée par Jésus, les yeux baissés de l'amour ». Que signifie le Corrège pour Stendhal ? *Corr.*, I, 385 (12 oct. 1812, Moscou) « cette grâce corrégienne que la moindre ombre de pédanterie détruit ».

Cette grâce opposée à Rousseau, et rapprochée du beylisme ; prendre avec légèreté et profondeur la vie, au lieu de « cette manie de voir des devoirs et des vertus partout » qui « a mis de la pédanterie dans son style et du malheur dans sa vie ».

Mais en même temps il y a chez le Corrège la rêverie stendhalienne. « L'âme... se croit transportée dans ces lointains si nobles et y trouver ce bonheur qui nous fuit dans la réalité ». *H. de la P.*, 106.

H. de la P., 211 : « ce resplendissant singulier des tableaux du Corrège ».

grandes dames qui l'ont vu d'un œil favorable et à l'amour desquelles il n'a pas répondu (1) ; tout le plaisir de Milan ; et de l'Italie ancienne, Vannozza Farnèse, dont nous avons parlé tout à l'heure (2).

L'amour de Clelia c'est un amour à sacrifice, comme celui de Mme de Rénal ; elle aussi triomphe du scrupule religieux ; elle sacrifie son âme ; mais elle se rapproche de Mme de Chasteller et de Métilde par sa réserve, sa rigueur, qui ne cède qu'au péril de son amant : il y a ici lutte contre l'amour et colère contre elle-même, et non point langoureux abandon. Surtout ce qui domine chez elle, et ce qui est bien à elle, c'est le sentiment d'un devoir envers son père.

Clelia est née, elle aussi, dans l'atmosphère des Chroniques italiennes. Elle a certains traits d'Hélène de Camporeale. Hélène est une Clelia infidèle à soi-même, en ce sens qu'elle ne va pas jusqu'au bout de son amour et que n'ayant point consenti à son amant le suprême sacrifice, n'étant pas pleinement à lui, elle se laisse distraire de lui et ne peut retrouver que par la mort la dignité et la hauteur de son premier amour.

*
* *

Lamiel, par certains traits, ressemble à Julien ; mais

(1) *Souvenirs d'Egotisme*, 122.

(2) Il y a aussi dans la Sanseverina quelques traits épars de Vittoria Accoramboni et de Violante de Palliano. *Abbesse de Castro*, 148 ; 243.

son aventure est inférieure ; c'est par Mandrin qu'elle commence et par Mandrin qu'elle finit : les petites histoires de brigands, sur papier à chandelle, qu'elle dévore la nuit, dans la tour, voila son Mémorial de Sainte-Hélène.

Lamiel est en révolte, contre son milieu qui l'ennuie ; ennui qui annonce la présence de l'âme ; la petitesse de son éducation, le cynisme du docteur Sansfin font qu'elle met tout sur le même plan et rejette tout, devoirs humains et convenances sociales. Son âme ferme, moqueuse et peu susceptible d'un sentiment tendre, part à la recherche de ce qui peut la faire vibrer ; énergie en lutte contre des natures faibles et qui est en quête d'une autre énergie ; amour du danger, hardiesse, passion qui cherche à se satisfaire et non point à s'abuser par le plaisir. C'est un bandit qu'elle finit par aimer et elle lui sacrifie tout. Par ces traits, Lamiel ressemble aussi à Mathilde (1) ; la paysanne aventureuse a quelque chose de la grande dame de la Fronde.

(1) Mina de Wangel est comme un moyen terme entre Mathilde et Lamiel. Mina se déguise en Aniken ; il y a en Lamiel, qui est Aniken par sa naissance la force d'âme de Mathilde ou de Mina.

CHAPITRE III

L'ART

Stendhal a esquissé une Idéologie de la Musique (1), et, comme pour l'Amour, sa théorie est en grande partie confession personnelle. « Comment parler musique sans faire l'histoire de mes sensations ? » (2).

A la base du sentiment musical, il y a un plaisir physique « le plaisir tout physique et machinal que la musique donne aux nerfs de l'oreille en les forçant de prendre un certain degré de tension » (3). Il y a, à la

(1) « La connaissance de l'homme... si on se met à la traiter comme une science exacte, fera de tels progrès qu'on verra, aussi net qu'à travers un cristal, comment la sculpture, la musique et la peinture touchent le cœur ». *Corr.*, II, 10 (30 sept. 1816).

(2) *R. N. F.*, p. 349. « C'est parce qu'on ne peut se rendre compte du pourquoi de ses sentiments que l'homme le plus sage est fanatique en musique ».

(3) *Rossini*. p. 13. Cf. *Haydn*, 121 : « la base de la musique est ce plaisir physique ». Dans la musique « le plaisir physique, senti par le sens de l'ouïe, est plus dominant et plus de son essence que les jouissances intellectuelles... un bel accord enchante l'oreille, un son faux la déchire ; cependant aucune de ces deux choses ne dit rien d'intellectuel à l'âme, rien que nous puissions écrire si nous en étions requis. Il paraît que, de tous nos organes, l'oreille est celui qui est le plus sensible aux secousses agréables ou déplaisantes... Si, en musique, on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique, c'est un bruit qui vient offenser notre oreille sous prétexte d'émouvoir notre âme. »

Cf. *Amour*, 247. Le degré de tension des nerfs de l'oreille, pour écouter chaque note, explique assez bien la partie physique du

base de tous les arts, un point de départ sensoriel (1). Dans le cas du musicien, il faut que le hasard réunisse à une âme passionnée une oreille très sensible (2).

Ce plaisir met le cerveau « dans un état de tension ou d'irritation qui le force à produire des images agréables et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les ima-

plaisir de la musique ». *Touriste*, II, 250 : « Qu'est-ce que la musique, qui, avant tout, n'est pas un bonheur pour l'oreille ? ». *Touriste*, I, 166.

Voir aussi *Promenades*, I, 163-164 l'effet physique de la musique sur les animaux. Voir aussi *Amour*, 35, n. 2 le rôle de l'imitation et de la contagion dans l'émotion musicale : les transports de tout un public et l'effet nerveux qu'ils produisent sur un jeune cœur. « C'est à cette sympathie nerveuse que je serais tenté d'attribuer l'effet prodigieux et incompréhensible de la musique à la mode. Dès qu'elle n'est plus de mode, elle n'en devient pas plus mauvaise pour cela, et cependant elle ne fait plus d'effet sur les cœurs de bonne foi des jeunes filles. Elle leur plaisait peut-être aussi comme excitant les transports des jeunes gens. »

(1) *R. N. F.* 41. « Cela fait plaisir à l'œil. Sans ce plaisir en quelque sorte instinctif ou du moins non raisonné du premier moment, il n'y a ni peinture ni musique ». De là certaines conditions physiques nécessaires au plaisir artistique : le demi-jour est nécessaire à la musique. Le nerf optique et le nerf auditif ne peuvent vibrer en même temps. *Rossini*, 13. Pour avoir des plaisirs parfaits il faut qu'il y ait au moins un intervalle d'un pied entre vous et le corps humain le plus voisin, *ibid.*

(2) *Haydn*, 129.

Il y a des musiques plus physiques que d'autres. « Le grand avantage de cette cavatine, c'est qu'il n'y a pas trop de passion ; elle n'est pas trop dramatique. L'action commence seulement. Nous ne sommes point obligés de penser à des circonstances plus ou moins compliquées, nous sommes tout entier au plaisir entraînant qui s'empare de nous. C'est la musique la plus physique que je connaisse ». *Rossini*, 57.

ges, qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu'un plaisir vulgaire » (1). L'excitation sensorielle déclanche l'imagination et l'imagination excitée bénéficie de l'exaltation de la sensibilité ; et le jeu des images obéit à la passion dominante. La musique excite l'imagination à produire certaines images analogues aux passions dont nous sommes agités (2). Elle force l'imagination du spectateur « à lui présenter certaines images, et, en même temps, met son âme dans la situation la plus propre à sentir tout le charme de ces images » (3). Ainsi elle fait songer à ce qui forme actuellement l'objet des rêveries (4). La bonne musique n'est

(1) *Rossini*, p. 13. Cf. *Rossini*, 304 « Il semble que la musique nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre » et *Haydn*, 204. Si la musique rend l'homme heureux « c'est en faisant que son imagination lui présente certaines images agréables. Son cœur, disposé à l'attendrissement par le bonheur actuel que lui donne la douceur des sons, goûte ces images, jouit de la félicité qu'elles lui présentent avec une ardeur qu'il n'aurait pas dans un tout autre moment »

Cf. le fragment inédit cité par Arbelet, *Histoire de la Peinture*, 483. « Un beau chant donne un plaisir physique à l'oreille, et pendant que la partie physique de nous-mêmes est doucement touchée par ce plaisir actuel, notre imagination se livre avec volupté aux images qui lui sont indiquées par le chant ».

(2) *Rossini*, p. 10.

(3) *Rossini*, p. 13, 14 : « des images séduisantes, relatives à la passion qui nous occupe dans le moment » : p. 5 « elle évoque dans l'âme du spectateur les images qui donnent des jouissances aux passions profondes. »

(4) *Amour*, 32. *Brûlard*, II, 1 : « me fait songer avec plus d'intensité et de clarté à ce qui m'occupe » ; II, 105 : « me fait rêver avec

que notre émotion (1). Elle suscite le sentiment familier, essentiel. Elle exprime le sentiment qu'elle suscite. Dans une âme sensible, rêveuse, amoureuse, c'est l'amour qu'elle suscite et qu'elle exprime (2). Et il apparaît avec une puissance et une liberté telles, qu'il est à soi-même son propre objet et qu'il renonce à s'en chercher un au dehors (3). De là vient que les arts qui commencent à nous plaire en peignant les jouissances des passions peuvent finir par nous donner des jouissances plus fortes que les passions (4). De là vient aussi que la musique console et qu'elle donne des regrets tendres en procurant la vue du bonheur (5).

délices à ce qui occupe mon cœur dans le moment ». *Touriste*, II, 264 : « cette musique qui fait rêver à la chose qui, dans le moment, occupe votre âme ». Et si l'âme n'est point occupée d'une passion, c'est d'autre chose que la musique fait rêver. « A Naples, c'était sur le moyen d'armer les Grecs ». *Amour*, 22.

(1) *Rossini*, 304.

(2) *R. N. F.*, 52. « La musique plaît quand elle place le soir votre âme dans une position où l'amour l'avait déjà placée dans la journée ».

L'effet auquel on peut reconnaître une musique sublime ; jeter l'âme dans une rêverie profonde. *Rossini*, 106.

(3) *Corr.*, I, 328 (29 oct. 1808). « Il me semble qu'aucune des femmes que j'ai eues, ne m'a donné un moment aussi doux et aussi peu acheté que celui que je dois à la phrase de musique que je viens d'entendre. » *Amour*, 32. « La musique, quand elle est parfaite, met le cœur exactement dans la même situation où il se trouve quand il jouit de la présence de ce qu'il aime ».

(4) *Ibid.*, cf. Paupe, *Vie littéraire de Stendhal*, p. 19. « Musique, peinture des passions ».

(5) *Rossini*, 269. « Les beaux-arts sont faits pour consoler ; ce n'est pas pour donner des jouissances dans les moments où l'âme

Ainsi la musique, par l'excitation de la sensibilité et par le moyen des images vives qu'elle éveille suscite le sentiment dominateur, qui occupe toute l'âme ; le monde entier est aboli ; l'âme est toute à elle-même ; et docile au chant du dehors, le reproduisant en elle-même, selen son imprévisible sinuosité (1), elle scrute son propre chant intérieur, vérifiant la ressemblance entre l'expression et le sentiment, goûtant plus en détail les moindres nuances du sentiment, et des nuances à elle-même inconnues jusqu'à ce moment (2).

est pleine de feu et de bonheur qu'ils sont faits ». Cf. *Haydn,* 161 La douleur regrettante. *Haydn,* 162.

(1) *Rossini,* 5.

(2) *Rossini,* 106. « C'est par ce mécanisme, si je ne me trompe, que la musique entretient et nourrit les rêveries de l'amour malheureux ». Cf. *Italie,* 94. « Mes sentiments brodent sur un chant ce qui, d'après la passion dominante, peut faire le plus de plaisir à mon âme ». Cf. *Promenades,* I, 52.

Cf. « La musique étant l'art qui peint le mieux les nuances et dont les descriptions suivent ainsi le plus loin les mouvements de l'âme. » *Haydn,* 216, n. Cf. *Haydn,* 349 et suiv. « Le musicien, avec sept ou huit petits vers que le poëte lui fournit, exprime non seulement le principal mouvement de la passion du personnage, mais quelques-unes des cent manières, dont son cœur change en parlant à ce qu'il aime .. dans ces instants de peine et de bonheur, la situation du cœur change à chaque seconde. Il est tout simple que nos langues vulgaires qui ne sont qu'une suite de signes convenus pour exprimer des choses généralement connues, n'aient point de signe pour exprimer de tels mouvements que vingt personnes peut-être, sur mille, ont éprouvées. Les âmes sensibles ne pouvaient donc se communiquer leurs impressions et les peindre. Sept ou huit hommes de génie trouvèrent, en Italie, il y a près d'un siècle, cette langue qui leur manquait... Les expressions de cette langue vont droit au cœur, sans traverser, pour ainsi dire,

Il y a donc, au fond de la musique, une rêverie indéterminée, que précisent les besoins profonds du cœur et les préoccupations du moment ; un fond d'exaltation confuse et de laisser-aller de la sensibilité (1) ; de là vient qu'elle est tellement parente de la passion et que c'est à l'amour qu'elle ressemble le plus ; de là vient que l'amour ouvre l'âme à tous les arts et que la musique prédispose à l'amour. De là vient que le travail de l'imagination qui construit le plaisir musical (2), ressemble tellement à la cristallisation, et que les amours de Stendhal ont tant ressemblé à ses impressions musicales (3).

Il est donc facile de résoudre la question que se posait Stendhal : La Musique me plaît-elle comme

l'esprit : elles produisent directement peine ou plaisir ». Cf. *Rossini*, 287. « Dans l'amour passion, on parle souvent un langage qu'on n'entend pas soi-même ; l'âme se rend visible à l'âme, indépendamment des paroles employées. Je soupçonnerais qu'il y a souvent un effet semblable dans le chant. »

(1) *Haydn*, 178. « Une existence heureuse, produite par des désirs toujours plus vifs, toujours renaissants et toujours satisfaits. »

(2) « Si je perdais toute imagination, je perdrais peut-être en même temps mon goût pour la musique ». *Italie*, 94.

(3) *Amour*, 28. « La vue de tout ce qui est extrêmement beau, dans la nature et dans les arts, rappelle le souvenir de ce qu'on aime, avec la rapidité de l'éclair. C'est que, par le mécanisme de la cristallisation, tout ce qui est beau et sublime au monde, fait partie de la beauté de ce qu'on aime, et cette vue imprévue du bonheur, à l'instant remplit les yeux de larmes. C'est ainsi que l'amour du beau et l'amour se donnent mutuellement la vie ».

signe, ou par elle-même (1) ? La question n'est point douteuse, en dépit de la réserve de Stendhal. La musique lui plaît comme signe de ses passions, c'est-à-dire en tant qu'elle est capable de les exprimer et de les susciter ; à ce point qu'il n'imagine pas qu'elle puisse avoir d'autre contenu.

(1) *Brûlard*, II. 103 : « La musique me plaît-elle comme signe, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou par elle-même ? je suis pour ce dernier avis, mais ce sujet est délicat. Il y a des airs, qui me plaisent comme signe, mais je ne les vante pas comme des chefs-d'œuvre ». *Corresp.*, II, 62. « Mon thermomètre est ceci : quand une musique me jette dans de hautes pensées sur le sujet qui m'occupe, quel qu'il soit, cette musique est excellente pour moi. Etes-vous sujet au même phénomène ? Toute musique qui me laisse penser à la musique, est médiocre pour moi. » La question est donc aisée à trancher ; à moins que Stendhal ne définisse signe, en un sens très étroit,-« souvenir du bonheur de la jeunesse » ; ce qui exclurait le sentiment présent. *Promenades*, II, 32. « En général, on adore pour toujours l'opéra ou le tableau qui étaient à la mode à l'époque où l'on a eu le bonheur d'aimer avec passion. Mais ce tableau agit comme signe, et non point par son propre mérite. Cela est encore plus vrai pour la musique, qu'on a entendue avec l'être qu'on aimait ». De là vient aussi qu'une musique se fane, comme une passion.

« On ne jouit réellement de la musique que par les rêveries qu'elle inspire. Cet effet magique augmente pendant les 8 ou 10 premières représentations : ensuite on ne va plus demander que des plaisirs de réminiscence à tel opéra qui autrefois donnait des transports d'admiration. Enfin, et il faut avoir le courage de le dire, arrive l'époque de l'ennui ». Mélanges, 310. Cf. *Corr.*, II, 201. *Corr.*, II, 380. « La nouveauté, la surprise pour l'imagination est une condition *sine qua non* du plaisir musical ».

Stendhal va jusqu'à dire (*Rossini*, 54) : « Les reflets de l'arc-en-ciel ne sont pas plus délicats et plus faciles à s'évanouir que les reflets de la musique ; comme tout le charme dépend de l'imagination, et que la musique en soi n'a rien de réel... »

« Toute musique, qui me laisse penser à la musique, est médiocre pour moi » (1). Ainsi la musique « agit comme signe, et non point par son propre mérite ». On n'en jouit réellement « que par les rêveries qu'elle inspire » (2). Tout son charme dépend de l'imagination, et « la musique en soi n'a rien de réel ».

Il y a pourtant une réserve. La Musique aussi a son beau idéal ; il faut que les situations auxquelles elle nous fait songer, il faut que les images qu'elle suscite n'aient point un degré de vulgarité trop marqué. « Si la musique est mauvaise, elle ne donne rien à l'imagination ; si elle est sans idéal, elle fournit des images qui choquent comme basses et l'imagination repoussée prend son vol ailleurs » (3). Toute musique n'agit point indifféremment sur l'imagination. La belle musique suscite les belles images (4).

(1) Cf. « Tout ce qui est médiocre n'intéresse plus mon cœur ; le pouvoir de broder cesse et l'ennui apparaît ». *Brûlard*, I, 94.

(2) De là vient peut-être que savoir d'avance que la musique de tel opéra est de Pergolèse me fait trouver l'opéra beaucoup meilleur que si j'ignorais le nom de l'auteur. Mon âme est conviée à broder ». *Brûlard*, I, 94.

(3) *Rossini*, 185. L'exemple cité par Stendhal est la Cenerentola de Rossini. Cette musique fixe constamment l'imagination sur des malheurs ou des jouissances de vanité. Les bonheurs de vanité, fondés sur une comparaison rapide avec les autres, glacent l'imagination « dont l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli des autres ».

(4) Stendhal comprend à peu près de la même manière, mais naturellement en sens inverse, le rapport de la sensibilité morale et de la sensibilité physique chez le créateur « Un grand artiste se

On entrevoit donc sous l'émotion de la musique, une sorte de beauté musicale qui la conditionne. Mais Stendhal effleure à peine cette idée ; pour lui, la Musique est plaisir pour l'oreille et bonheur de sentiment. Comment ce plaisir est-il beauté, comment cette beauté est-elle si profondément l'expression de la vie sentimentale et par conséquent si puissamment évocatrice, il ne s'arrête point à se le demander : il identifie sans réserve et sans recherche la musique et la sensibilité. S'il aperçoit qu'on ne saurait se contenter d'une musique quelconque, qu'il faut à tout le moins une musique belle et expressive, que l'ébranlement sensoriel n'agit que s'il touche l'âme, s'il est selon l'âme, s'il est le mouvement de l'âme, il n'analyse pas plus avant.

Il y a donc chez Stendhal bien peu de formalisme musical ; une telle doctrine, il l'aurait volontiers traitée de pédanterie ; ne suffit-il pas d'une âme sensible pour être musicien ? Mais un formaliste lui dirait que le sentiment produit par la musique est une irradiation

compose de deux choses : une âme exigeante, tendre, passionnée, dédaigneuse, et un talent qui s'efforce de plaire à cette âme, et de lui donner des jouissances, en créant des beautés nouvelles ». *Rossini*, 37.

« Dans le cas du musicien, il faut que le hasard réunisse à une âme passionnée une oreille très sensible ». *Haydn*, 129.

« Le maestro ne trouve ces phrases... que lorsqu'elles lui sont dictées par la présence de la passion dans son cœur ou par son souvenir ». *Amour*, 278.

Haydn, 241. « Une fois qu'ils ont su le mécanisme de l'art, chacun d'eux a écrit ce qui faisait plaisir à son âme ».

vague, qui n'est pas le plaisir musical ; que la sensibilité toute nue ne coïncide pas avec la musicalité ; que la beauté musicale, indépendante des sentiments suscités, consiste dans les sons et leurs rapports ; qu'elle est un enchaînement de formes sonores et que les percevoir tels qu'ils sont est la première tâche de l'auditeur, comme construire et modeler ces belles formes est la première tâche du compositeur. Le formaliste et le romantique s'entendraient pour lui dire qu'il se perd dans la passion éveillée par la musique plutôt que dans la musique elle-même ; ils lui reprocheraient tous deux le caractère trop défini et trop extérieur, trop humain et trop individuel des sentiments que la musique évoque en lui ; ils le blâmeraient de rêver sur la musique, plutôt que de la réaliser d'abord : ce qui est peut-être la façon de sentir de l'auditeur non musicien. Il ne s'accorderait guère qu'avec ceux qui voient dans la musique avant tout le chant, la voix, la passion humaine : il s'accorderait avec eux, nous le verrons, parce qu'il est un peu leur disciple.

Il est juste d'ajouter qu'au delà des sentiments précis qu'elle évoque, la musique est au fond un retour à la « sensation pure » au sens où Stendhal prend ce mot. Le son au dehors fait écouter les sons de l'âme (1). De

(1) La musique peut aller au delà des images : p. ex. la musique de Mozart : « Quelquefois la force de sa musique est telle, que l'image présentée restant fort indistincte l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée de mélancolie ». *Rossini*, 28. L'effet

là vient — et ceci encore l'empêche de considérer de plus près le formalisme — que le plaisir musical n'est point un jugement ; « il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique ; ce sont deux plaisirs que l'on doit se désabuser de jamais goûter ensemble » (1). « Le degré de ravissement où notre âme est portée est l'unique thermomètre de la beauté en musique ; tandis que, du plus grand sang-froid du monde, je dis d'un tableau du Guide : « Cela est de la première beauté ! » (2). « La musique nous emporte avec elle, nous ne la jugeons pas. Le plaisir en peinture est toujours précédé d'un jugement » (3).

De là peut-être aussi son caractère de tendresse : « La musique est une peinture tendre : un caractère parfaitement sec est hors de ses moyens. Comme la tendresse lui est inhérente, elle la porte partout ; et c'est par cette fausseté que le tableau du monde qu'elle présente, ravit les âmes tendres et déplait tant aux autres » (4).

Au terme de tous les arts, au point où le jugement qui commande un art déterminé se perd dans le ravis-

auquel on peut reconnaître une musique sublime : jeter l'âme dans une rêverie profonde. *Rossini*, 106. « Cette musique était tellement analogue à mon âme ». *Rossini*, Apologie, éd. orig. 607.

(1) *Rossini*, 114. Cf. *R. N. F.*, 261.

(2) *R. N. F.*, p. 7.

(3) *Histoire de la peinture*, 273.

(4) *Histoire de la peinture*, 273, *R. N. F.*, 310. La Musique ne peint que les passions et que les passions tendres.

sement, c'est la sensation pure qui apparaît, la révélation de l'âme à elle-même : donc la musique et l'amour. Les beaux paysages sont parfois comme un archet qui joue sur l'âme. Les montagnes et les caractères étrangers produisent un son sur l'âme (1). Par l'excès et la fatigue du plaisir, le sentiment poétique s'achève en sentiment musical (2). Il y a dans tous les plaisirs indicibles un fond de sensibilité indifférenciée (3). Il y a un point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux arts et les sentiments passionnés (4). Il y a dans la sensibilité pure un fond de muscialité (5).

Une fois de plus, on ne peut manquer d'être frappé de l'analogie entre la théorie de l'amour et la théorie de la musique ; un même mécanisme les gouverne : l'imagination et la rêverie sentimentale se déploient sous l'excitation de la sensibilité : ceci est la cristallisation. Le physique de l'amour, comme celui de la

(1) *Brûlard*, I, 18. *Touriste*, I, 77. *Italie*, 192.

« La même sensation m'est souvent donnée par un tableau ou par un morceau de musique ». *Brûlard*, I, 267. Voir la transcription fréquente d'émotions plastiques en émotions musicales. *Promenades*, I, 20, 24 ; II, 97.

(2) *R. N. F.*, 169.

(3) *Promenades*, II, 274 ; *R. N. F.*, 204 ; *Italie*, 66.

(4) *R. N. F.*, 207. *Corr.*, I, 328.

(5) « Il me semble que, dans les âmes sensibles, il y a une foule d'airs qui flottent pour ainsi dire ; tout à coup, on est affecté du sentiment qu'ils expriment, ils vous viennent à la mémoire et on les chantonne des journées entières en y trouvant toujours un nouveau plaisir ». *Corr.*, I, 318.

musique, est point de départ, introduction à l'exaltation sentimentale et point de repère pour ses oscillations ; c'est un signe, pour parler comme Stendhal, beaucoup plus qu'une chose pour soi.

La musique, dans les romans de Stendhal, intervient parfois pour seconder l'amour. Mathilde, à l'opéra, rêve à l'homme qu'elle aime avec les transports de la passion la plus vive. « Grâce à son amour pour la musique, elle fut, ce soir là, comme Mme de Rénal était toujours en pensant à Julien. » Et la belle cantilène italienne, en pénétrant son cœur, en fait jouer le ressort le plus secret ; elle y puise la résolution de vaincre son amour (1).

Au Chasseur vert, les cors de Mozart transportent Lucien dans la certitude du bonheur ; il a presque de l'audace et Mme de Chasteller presque de l'abandon. Tel est le danger de la musique et des grands bois (2). A Paris la musique italienne ravive en lui l'image de Mme de Chasteller et la lui rend presque présente (3).

Fabrice, ravi par la musique, adresse les discours les plus irrésistibles à la belle Clelia. Plus tard, la musique change sa douleur sèche en une douleur regrettante, et sa colère en larmes ; et son âme, soulagée par

(1) *Rouge et Noir*, II, 105 et suiv. Mina de Wangel (*Romans et nouvelles*, 221) puise « dans une douce mélodie digne de Mozart » la force d'accomplir sa destinée », le courage qui la conduit à son « étrange démarche ».

(2) *Leuwen*, 168, 178.

(3) *Ibid.*, 475 et suiv.

les larmes, arrive à un état de repos parfait et à un nouveau consentement à l'amour (1).

L'« Idéologie de la Musique » n'est qu'indiquée par Stendhal. La musique attend son Lavoisier ; une véritable théorie de la musique devrait être basée sur la nature du cœur humain en Europe et sur les habitudes de l'oreille. D'une part, la plupart des règles musicales actuelles sont « des billevesées mathématiques, dont chacune a besoin d'être soumise au creuset de l'expérience. Ce sont des règles impérieuses qui ne sont appuyées sur rien. » D'autre part il n'y a pas encore d'analyse scientifique des passions et de leur rapport avec les formes musicales. « Le Lavoisier de la musique, auquel j'accorde libéralement un cœur très sensible à ses effets, se livrera à plusieurs années d'expérience, après quoi il déduira de ses expériences les règles de la musique. Dans son ouvrage, au mot colère, il nous présentera les vingt cantilènes, qui lui semblent exprimer le mieux le sentiment de la colère ; il en fera de même pour la jalousie, l'amour heureux, les tourments de l'absence » (2).

(1) *Chartreuse*, 293, 419.

(2) *Rossini*, 99 et suiv. ; *Haydn*, 48, n. 1. Ce dernier texte signifie que les notions musicales sont traitées sans ordre et que la connaissance de la musique n'est pas raisonnable. *Amour*, 278 « le dictionnaire de la musique ».

*
* *

Stendhal a beaucoup vanté la musicalité de son âme. « Le hasard a fait que j'ai cherché à noter les sons de mon âme par des pages imprimées. La paresse et le manque d'occasion d'apprendre le physique, le bête de la musique, à savoir jouer du piano et noter des idées, ont eu beaucoup de part à cette détermination, qui eût été tout autre, si j'eusse trouvé un oncle ou une maîtresse aimant la musique. Quant à la passion, elle est restée entière » (1). Aussi n'a-t-il pas craint d'écrire : « la musique, mes uniques amours ». Il s'est représenté lui-même sous les traits de cet amateur qui ne connaît rien aux notes ; et cependant la plupart de leurs combinaisons, même les plus simples, représentent à ses yeux, avec force et clarté, une nuance de sentiment. Au contraire, d'autres « ont une aptitude étonnante pour percevoir les sons et leurs modes différents ; mais ces sons ne représentent pour eux aucun mouvement de l'âme, ne leur rappellent aucune passion, ou nuance de passion (2) ». Au dernier degré

(1) *Brûlard*, II, 97. Cf. *H. de la P.*, 119. « La nécessité du mécanisme pour devenir artiste ».

« Je ne dis pas qu'on ne puisse être amant passionné et fort mauvais peintre ». *Ibid.*

(2) *Rossini*, 236. Le pédant de la musique et l'amateur sensible. *Journal*, 240. « Je fais, n'y voyant plus, de la musique avec mes doigts et ma voix susurrante, sur ma table, je la sens jusqu'au fond du cœur, elle me fait frissonner, je me sens les yeux pleins

serait l'exécutant, fort sûr de son instrument qui trouve plaisir surtout « dans cette harmonie compliquée » qui montre la science du compositeur et fait paraître sa propre habileté. Celui-là s'est presque tout à fait éloigné de la musique par sa longue société avec les croque-notes, par l'habitude d'entendre, sans enthousiasme, les belles choses qu'il joue, par l'attention à la difficulté technique (1).

A dix ans, son père l'empêchait violemment d'étudier la musique. Et quant on le lui permit, à seize ans, il eut horreur tout le premier des sons exécrables qu'il faut produire pour l'apprendre ; sa passion pour les mathématiques l'entraîna et cette horreur l'empêcha d'y revenir (2). Il resta simple amateur, ou plutôt adorateur. Cet amour, né avec l'amour pour Kably et

de larmes, tant il est vrai qu'avec une âme sensible, on est musicien ». *Brûlard*, II, 97. Dans les beaux temps de mon goût pour la musique, je ne pouvais m'empêcher en lisant un libretto de faire toute la musique... cela était comme la première idée d'un livre qui me vient. *Egotisme*, p. 90. De 1814 à 1821 en Italie, je pouvais discuter musique avec le vieux Mayer, avec le jeune Paccini, avec les compositeurs. Les exécutants... trouvaient au contraire que je n'avais pas le sens commun. C'est comme aujourd'hui si je parlais politique à un sous-préfet. *Brûlard*, I, 274. « Mais je dois dire sans affectation aucune qu'au même moment, je sentais dans le morceau qu'on exécutait des nuances qu'ils n'apercevaient pas ». « A peine je connaissais les notes, mais je croyais avoir des idées, et je le crois encore aujourd'hui » *Brûlard*, II, 97.

(1) *R. N. F.*, 390.

(2) *Brûlard*, I, 274. *Souvenirs d'Egotisme*, 90.

préparé par de lointaines impressions d'enfance (1), fut peut-être son amour prédominant. Dans le voyage vers l'Italie, la musique des cloches approfondissait l'émotion des paysages (2). Et quand il entendit Cimarosa, tout fut divin (3). La musique « mes uniques amours » (4).

On connaît ses préférences : Cimarosa, Mozart, Rossini (5) ; Mozart, ce génie de la douce mélancolie, les soupirs d'une âme tendre, les jeux d'une imagination tendre en délire ; ce chant divin, que tout homme qui souffre d'amour se rappelle involontairement; la tendresse passionnée et la plus délicate. Cimarosa, le musicien des jours de bonheur, le style comique et passionné, la beauté, la joie et la gaieté. L'âme selon Mozart, c'est celle « dont la force est surmontée par la sensibilité », celle qui « dans ses moments d'émotion devient l'émotion elle-même » Chérubin, chantant aux pieds d'une marraine adorée. L'âme selon Cimarosa est pleine d'énergie et loin de toute langueur. C'est la

(1) *Brûlard*, I, 267. Le son des cloches de Saint-André ; le bruit de la pompe de la place Grenette ; enfin, mais le moins de tout, le bruit d'une flûte que quelque commis marchand jouait, au quatrième étage, sur la place Grenette. V. *Rouge*, 191, Julien et le son des cloches.

(2) *Brûlard*, II, 172 ; v. aussi *Amour*, 245.

(3) *Ibid.*, 192.

(4) « J'ai soif de musique ; une soirée sans musique me semble avoir quelque chose de sec et de malheureux ». *R. N. F.*, 122.

(5) *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase ; Rossini*. Cf. *Histoire de la Peinture*, 226, 243. *Rome, Naples, Florence*, 256, note. *Corresp.*, II, 380.

différence entre l'amour à l'italienne et l'amour à l'allemande.

Rossini, qu'il ne découvre qu'après 1813 : élégance, rapidité, fraîcheur, qui fait sourire de plaisir, mais sans cette nuance de tristesse pensive, sans qui la musique n'est pas, plaisir sans attention et sans âme. Rossini n'est jamais parvenu à peindre la passion ; son amour n'est que de la volupté ; son style n'est que le style amusant, brillant et rapide ; style plus chargé, du reste, de richesse musicale. Il ajoute aux grâces délicieuses et suaves de la mélodie italienne le piquant des dissonances et du genre enharmonique allemand. Il se perd à la fin dans la virtuosité, dans les agréments qu'exécutent bien les chanteurs pour lesquels il écrit, dans la forêt de petites notes qui surchargent ses cantilènes.

Stendhal n'a aucun goût pour la musique purement instrumentale. La seule mélodie vocale (1) lui semble le produit du génie. Un sot a beau se faire savant, il ne peut trouver un beau chant. Au contraire, quand un homme de génie se donne la peine d'étudier la mélodie, il arrive à la belle instrumentation (2). La qualité principale de la voix et sa supériorité sur les instruments,

(1) La mélodie, c'est à dire « cette succession agréable de tons analogues qui émeuvent doucement l'oreille, sans jamais lui déplaire ». *Haydn*, 125.

(2) *Brûlard*, II, 97.

c'est la teinte de passion (1). « Ce qu'il y a de plus beau en musique, c'est incontestablement un récitatif dit avec la méthode de Mme Grassini et l'âme de Mme Pasta. Les points d'orgue et autres ornements qu'invente l'âme émue du chanteur, peignent admirablement (ou pour dire vrai, reproduisent dans votre âme) ces petits moments de repos délicieux que l'on rencontre dans les vraies passions (2). Pendant ces courts instants, l'âme de l'être passionné se détaille les plaisirs ou les peines que vient de lui montrer le pas en avant fait par son esprit (3) ». La parole, du reste, ne fait qu'indiquer la situation et nommer le sentiment. Dès que la passion paraît, le poète ne demande au musicien qu'un très petit nombre de paroles. L'air et le chant commencent avec la passion (4). L'air peint moins une situation définie qu'une passion profonde que le rôle et les paroles particularisent (5). Ainsi l'accent des paroles a plus d'importance encore que les

(1) *Rossini*, 56, 276. « La parole qui indique à l'imagination le genre d'images mais surtout la teinte de passion, la variété des inflexions, l'accent des paroles, l'expression ».

La musique où il n'y a pas de chant n'est qu'un bruit agréable. *Haydn*, 220.

(2) On peut chanter supérieurement un air quelconque avec une belle voix... il faut de l'âme pour les récitatifs. *Rossini*, 44.

(3) *Promenades*, I. 52. *H. de la P.*, 195. « Dans les beaux récitatifs la grandeur du style vient de l'absence des détails; les détails tuent l'expression ». La « brevitas imperatoria ».

(4) *Métastase*, 354.

(5) *Haydn*, 182.

paroles elle-mêmes. Mais les instruments, ayant une échelle plus étendue que la voix de l'homme et une grande variété de sons, peuvent figurer des choses auxquelles la voix ne saurait atteindre (1). L'harmonie prépare et soutient les chants, comme, dans le roman, la description prépare et soutient le dialogue et le récit. « Lorsqu'elle est bien placée, la description, comme l'harmonie, laisse l'âme dans un état d'émotion qui la prépare merveilleusement à se laisser toucher par le moindre dialogue » (2). « L'harmonie dramatique n'est pas l'art de faire exprimer les sentiments du personnage qui est en scène, par les clarinettes, par les violoncelles, par les hautbois : c'est l'art bien plus rare de faire dire par les instruments la partie de ces sentiments que le personnage lui-même ne saurait nous confier. Tancrède doit se taire ; mais pendant qu'il garde un silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont nous peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même et qu'il n'exprimerait jamais par la voix » (3). Ainsi l'harmonie ne

(1) *Rossini*, 56, 277, 268. *Haydn*, p. 4. Il y a chez Mozart les deux genres de musique dramatique : celle où la voix est tout, et celle où la voix ne fait presque que nommer les sentiments que les instruments réveillent avec une si étonnante puissance.

(2) *Rossini*, 46.

(3) *Rossini*, 45. Cf. 114 : « Les paroles de Fiorilla ne sont encore que de la galanterie ; l'accompagnement qui les suit exprime déjà les premières craintes de l'amour ».

Voir encore *Haydn*, 95 : Les instruments peuvent peindre les

doit pas se faire remarquer par elle-même et détourner l'attention de la mélodie mais simplement augmenter l'effet de celle-ci (1). La voix demeure l'essentiel ; en compliquant les accompagnements, on diminue la liberté du chanteur ; il ne lui est plus possible de songer aux agréments ; il courrait risque de sortir de l'harmonie (2). Mélodie et harmonie sont complémentaires : La mélodie ne peut pas fixer à demi notre imagination sur une nuance de passion. Elle est incapable de parler vite ; ce qu'elle peint, elle ne peut le montrer à moitié. L'harmonie ne peut peindre que des nuances rapides et fugitives. Si elle usurpe trop longtemps l'attention elle tue le chant ; et à son tour, devenant partie principale, elle ne peut pas peindre à demi (3).

mouvements les plus rapides et les plus énergiques, tandis que le chant ne peut atteindre à l'expression des passions dès que celles-ci exigent un mouvement un peu rapide dans les paroles. La musique ne peut pas plus représenter la fureur... Le vrai mouvement de la musique vocale est celui des nocturnes.

(1) *Rossini*, 98, 110. Cf. *R. N. F.* « Depuis Mozart et Haydn, tandis que le chant peint une passion, des traits d'orchestre peignent d'autres nuances de sentiment, qui, je ne sais comment, viennent se confondre dans notre âme avec la peinture de la passion principale ».

(2) *Rossini*, 102.

(3) *Rossini*, 185. *Haydn*, 131. « Dans l'opéra les instruments peuvent donner de temps en temps ces touches énergiques, claires et caractéristiques qui raniment toute la composition ».

Cf. *R. N. F.* « En musique, il y a deux routes pour arriver au plaisir ; le style de Haydn et le style de Cimarosa : la sublime harmonie et la mélodie délicieuse. Le style de Cimarosa convient

L'histoire, telle que la connaît Stendhal, montre que la musique va de la mélodie simple et charmante à l'harmonie. Haydn est le véritable créateur de la symphonie « où l'on ne fait pas entrer la voix humaine, cette république de sons divers et cependant réunis, dans laquelle tour à tour chaque instrument peut attirer l'attention » (1).

Le souci de cet heureux équilibre entre l'harmonie et la mélodie assigne ses limites au goût musical de Stendhal. L'opéra français lui déplaît et dans « les combinaisons de cette harmonie savante et presque mathématique » d'un Beethoven, il voit surtout une espèce de jeu intellectuel, qui donne prise à la faculté de comprendre (2).

On connaît sa prédilection pour l'opéra buffa de Paisiello, de Cimarosa, de Fioravanti : cet ouvrage d'art plein de feu, de génie et de vie. C'est une sorte de folie musicale, une folie organisée et complète, où

aux peuples du Midi et ne peut être imité que par les sots. La mélodie fut au plus haut point de sa gloire vers 1780 ; depuis la musique change de nature ; l'harmonie empiète et le chant diminue ».

Selon Stendhal (*Rossini*, 45) les Allemands se noient dans l'harmonie : ils font dire par les instruments, non seulement ce qu'ils devraient nous apprendre, mais encore ce que le personnage lui-même devrait nous dire par son chant. Voir p. 47, une application curieuse de ses remarques à la critique littéraire, et le rapport de la description et du dialogue chez Walter Scott.

(1) *Haydn*, 18. *Rossini*, 91 et suiv.

(2) *Touriste*, I, 166.

l'on ne s'avise pas de juger ; rien n'est fait pour arrêter ici-bas l'imagination du spectateur, qui se trouve bientôt dans un autre monde que le nôtre et dans un monde bien autrement gai. Ici la passion ne se présente que de temps à autre, comme pour délasser de la gaiété, et c'est alors que l'effet de la peinture d'un sentiment tendre est irrésistible ; il a les charmes réunis de l'imprévu et du contraste. Le mérite de Rossini est d'avoir transporté une partie de ce feu du ciel dans l'opera di mezzo carattere, comme le Barbier de Séville, et dans l'opera seria, comme Tancrède (1).

*
* *

L'art de la danse oscille entre l'art plastique et la musique (2). La volupté de la danse, le commencement

(1) *Rossini*, 39, 43, 55, 57, 60.

Histoire de la peinture en Italie, p. 274, n. « L'écueil du comique, c'est que les personnages qui nous font rire ne nous semblent secs et n'attristent la partie tendre de l'âme. La vue du malheur lui ferait négliger la vue de sa supériorité ; c'est ce qui, pour certaines gens, fait le charme d'un bon opera buffa si supérieur à celui d'une bonne comédie ; c'est la plus étonnante réunion de plaisirs. L'imagination et la tendresse sont actives à côté du rire le plus fou ».

(2) *Brûlard*, I, 212. Le respect des cérémonies « la première forme de mon amour pour la musique, la peinture et l'art de Vigano ».

Le plaisir plastique : les groupes qui remplissent l'imagination comme de beaux tableaux ; le mouvement des masses ; la distribution des couleurs dans les vêtements ; *R. N. F.*, 402.

de l'art, vient de l'effort vaincu et de la progression des attitudes. « L'admiration, après la volupté, fait presque tout le domaine de cet art si borné. Les yeux séduits par le brillant des décorations et la nouveauté des groupes, doivent disposer l'âme à une attention vive et tendre pour les passions que les pas vont peindre. La danse, en s'animant, finit par les transports et l'ivresse de la passion » (1). L'imagination du spectateur développe elle-même les situations. « Chaque imagination, émue par la musique, prend son vol et fait discourir à sa manière ces personnages qui ne parlent jamais. C'est ainsi que le ballet à la Vigano a une rapidité, à laquelle Shakspeare lui-même ne peut atteindre » (2).

La musique est italienne, comme l'amour (3). Elle a encore un peu de ce feu créateur qui anima successivement la poésie, la peinture et enfin les Pergolèse et les Cimarosa. « Ce feu divin fut jadis allumé par la

(1) *R. N. F.*, 253. « Il y a loin de là au jeune époux de la Samandria liberata, rentrant dans son palais, dévoré de jalousie et cependant se laissant aller à danser ce beau terzetto avec l'esclave nègre, chargée de la musique du sérail, et sa femme. Ce pas entraînait tous les cœurs, on ne savait pourquoi. C'est un des grands traits de l'histoire de l'amour, la présence de ce qu'on aime faisant oublier tous les torts ».

(2) *R. N. F.*, 245 et suiv. L'opposition de la danse à la Vestris et de la danse à la Vigano ; la pauvreté de la plupart des ballets ; la sécheresse du goût français.

(3) *R. N. F.*, 9. « La musique vit seule en Italie ; et il ne faut faire en ce beau pays que l'amour : les autres jouissances de l'âme

liberté et par les mœurs grandioses des républiques du Moyen-âge » (1). Elles ont disparu devant la platitude générale. Mais la passion ayant survécu, les conditions sociales nouvelles ont favorisé son expression musicale. Les deux grandes sources de la musique en Italie sont l'impossibilité de la conversation, et le discrédit total des vertus militaires (2). Toutes les fois que l'on trouve solitude et imagination dans un coin du monde, on ne tarde guère à y voir paraître le goût pour la musique (3). Il n'y a point en Italie une haute société, dévastée, comme en France, par l'ironie et la terreur du ridicule, ou, comme en Angleterre, par l'orgueil

y sont gênées ; on y meurt empoisonné de mélancolie si l'on est citoyen. La défiance y éteint l'amitié ; en revanche l'amour y est délicieux ; ailleurs on n'en a que la copie ». L'Italien aime la musique, qui, en peignant les passions, redouble le feu de celle qui le dévore. *Promenades*, I, 68.

(1) *R. N. F.*, 9.

(2) *Corr.*, II, 379 (1er nov. 1825). Cf. *Rossini*, 9. «... la partie de son âme qu'elle peut révéler par les beaux arts. Aujourd'hui il n'y a que les espions ou les nigauds qui impriment ». Cf. *Haydn*, 14. « En un mot, à Vienne, comme dans l'ancienne Venise, la politique et les raisonnements à perte de vue sur les améliorations possibles étant défendus aux esprits, la douce volupté s'est emparée de tous les cœurs ».

(3) *Rossini*, 157. On pourrait citer Scoppa qui au troisième volume de ses Principes de versification (1814) développe cette idée que les Italiens, renfermés dans des villes, sans commerce, sans agriculture, et dans les langueurs d'une lâche oisiveté, avaient besoin de spectacle pour se délasser du pénible fardeau de n'avoir rien à faire.

biblique, par la timidité souffrante, ou les affaires (1)

Justement parce que la musique tient plus intimement que les autres arts à l'organisation de chaque homme, elle est plus sujette à l'instabilité ; et d'autant plus qu'elle contient plus de chant et de génie. Le beau idéal change tous les trente ans en musique (2).

*
* *

La beauté plastique est l'expression d'un caractère utile. Il y a autant d'espèces de beau idéal qu'il y a de variétés de l'espèce humaine. De plus, chaque climat étant susceptible de trois ou quatre espèces de gouvernements, on peut augmenter par là le nombre des beautés idéales (3).

(1) *Rossini*, 35. *R. N. F.*, 394. Les salons de Paris bien insipides et bien secs ; 392 : le métalent des Français pour la musique ; 429 : plus un Français est aimable, moins il sent les arts. Manque de chaleur et affectation, voilà ce qu'on trouve en musique, dès qu'on quitte l'Italie. *Brûlard*, II, 100. *Promenades*, II, III et 238.

(2) *Haydn*, 201 et suiv. *Rossini*, 11.

On pourrait rappeler encore les idées de Stendhal sur l'imitation en musique, sur la différence entre l'imitation directe et l'imitation sentimentale. *Haydn*, 47, 181. *Corr.*, I, 384 ; et sur la parenté de la musique et de l'architecture. *Rome, Naples, Florence*, 38, 68.

(3) *Histoire de la Peinture*, 196. Il faut d'abord écarter toutes les phrases vides de sens empruntées à Platon, à Kant et à leur école. Jérémie Bentham conduit à l'intelligence du beau antique cent fois mieux que Platon et tous ses imitateurs *Promenades*, I, 241. Méthode opposée au classicisme autant qu'au Romantisme. Les Romantiques allemands étaient presque aussi ridicules que les

Mais il faut s'entendre ; l'utilité dont il s'agit n'est pas l'utilité immédiate, l'utilité banale. « Une route en fer, un dépôt de mendicité, valent cent fois mieux que Saint Paul. A la vérité ces objets si utiles ne donnent pas la sensation du beau » (1). La beauté est l'expression des grands intérêts des peuples (2) ; elle est la sensation individuelle opposée aux constructions factices, l'expression des vertus de l'homme ou de la société (3). De là vient que l'Art, exprimant les hautes valeurs de l'humanité, pose de grandes questions et fournit de grandes réponses sur la nature de l'homme (4).

Le grand fait sur lequel travaille Stendhal, c'est la différence du Beau idéal moderne et du Beau idéal antique. Il n'a point ignoré, nous allons le voir, qu'il y a d'autres expressions réelles ou possibles de la beauté ; par exemple il attend de l'époque moderne la création d'un nouvel idéal, mélange heureux des deux précédents ; il signale lui-même que certaines époques intermédiai-

Laharpe : ils croyaient qu'une seule littérature est la bonne ; ils ne voyaient pas que le genre de Schiller est aussi bon à Weimar, que celui de Racine à la Cour de Louis XIV.

(1) *Promenades*, II, 91. Voir aussi *Promenades*, I, 217 : l'architecture romaine jusqu'à l'Empire, et l'utilité ; cf. *R. N. F.*, 300. Le siècle des beaux-arts et de la poésie est passé... Nous ne sommes plus assez heureux pour demander le beau ; nous ne désirons pour le moment que l'utile. La société va passer je ne sais combien de siècles à la chasse de l'utile..

(2) *Mélanges d'art et de littérature*, 228.

(3) *Amour*, 133 ; *Histoire de la Peinture*, 64.

(4) *Hist. de la P.*, 312.

res comme l'époque chevaleresque, se sont essayées, mais sans y pleinement réussir, à une telle création. Enfin il sait fort bien que certaines formes de civilisation, tout à fait différentes de la nôtre, ont eu leurs grandes œuvres artistiques (1).

Le beau idéal antique est l'expression de caractères utiles à une race sauvage (2) : les dieux tels que les construisent nécessairement des peuples rudes (3). Nous n'avons que faire des vertus antiques, en particulier de la force. L'idéal moderne est basé sur la vivacité de l'esprit, parce que l'esprit est devenu la force. La qualité qui nous est le plus antipathique dans le beau idéal antique, c'est donc la force, qui, pour nous, s'associe confusément à l'épaisseur d'esprit, à l'âge mûr, au travail ; puis l'appareil de la prudence et le sérieux profond ; la stupidité leur ressemble et la monarchie nous dispense de rêver si profondément à nos inté-

(1) Les ruines de Palmyre, de Balbec, de Petra... étonnent sans plaire : ces temples sont construits d'après des règles de beauté, auxquelles nous ne sommes point accoutumés. Les civilisations qui ont créé cette beauté ont disparu. *Promenades*, I, 32.

« Mais cela n'est que curieux. Que nous importe de savoir le temps qu'il fait aujourd'hui à Pékin ! L'essentiel est d'avoir un beau jour à Paris où nous sommes ».

(2) Ou du moins qui sort de la sauvagerie. *Histoire de la P.*, 253. On sent ici l'influence de Volney et de Fontenelle.

(3) Cf. *Promenades*, II, 30. « C'est dans les romans de Cooper que vous trouverez les habitudes sociales des Grecs des temps héroïques ».

rêts (1); puis la bonté, apparentée à la niaiserie et à la sottise (2).

Ainsi l'idéal moderne n'aura jamais le caractère sublime et l'air de grandeur qui charment dans l'antique. Le beau idéal des anciens régnera toujours dans l'Olympe; mais nous ne l'aimerons parmi les hommes qu'autant qu'ils auront à exercer quelque fonction de la divinité. Le Salon et le Forum voilà les bases très différentes du beau moderne et du beau antique.

« La poudre à canon a changé la manière d'être utile; la force physique a perdu tous ses droits au respect (3) ». On sentit que l'esprit est absolument nécessaire au beau idéal humain. Ainsi naquit un nouvel idéal qui durera jusqu'à ce qu'une révolution du globe nous rende malheureux et sauvages. Sous les caprices et les fluctuations de la mode qui en exagère tour à tour tous les éléments, un idéal dure autant qu'une forme de civilisation (4).

(1) Le beau idéal antique est un peu républicain.

(2) *Hist. de la P.*, 265 et suiv. Par exemple la différence entre la grâce antique et la grâce moderne. *Hist. de la P.*, 259.

(3) *Promenades*, II, 280. Cf. *Hist. de la P.*, 281. « Le bon air commença à faire quelques petits séjours parmi nous lorsque la poudre à canon permit aux gentilshommes français de n'être plus des athlètes ».

(4) Cf. *Mélanges d'art et de littérature*, 228. « L'essence de la mode est de changer sans cesse. La classe riche veut à toute force se distinguer de la classe bourgeoise, qui s'obstine à l'imiter, tandis que le beau idéal ne varie que tous les dix siècles avec les grands intérêts des peuples ». *Hist. de la P.*, 258. « Les change-

De là vient que le beau idéal moderne est encore impossible en Italie. « Les qualités qu'il annonce y seraient ridicules par leur faiblesse. La multitude des gouvernements, dont on évite l'action par un temps de galop, l'absence totale de justice criminelle, font que les qualités naturelles, utiles dans une société naissante sont encore fort estimables » (1).

De là vient que la France de 1811 est beaucoup plus près de la beauté antique que la France de 1770 ; la tourmente révolutionnaire a balayé la société et l'esprit de société. Le Forum a reparu sur les ruines du salon. La justice, la bonté, la force ont gagné ; tandis que les qualités propres à la société ne sont plus estimées (2).

L'idéal moderne a donc dégagé des valeurs que le beau idéal antique ignorait et qui nous le rendent insipide. La Fornarina, avec son grand caractère, c'est-à-dire sa franchise, son dédain de toute ruse, et même « cette

ments rapides dans la mode tiennent à la nullité du citoyen et à la monarchie ».

(1) *H. de la P.*, 285. Cf. *Promenades*, II, 18. La civilisation étiole les âmes. Ce qui frappe surtout, lorsqu'on revient de Rome à Paris, c'est l'extrême politesse et les yeux éteints de toutes les personnes qu'on rencontre.

(2) Mais aussi, depuis que la mode s'est mise à adorer le beau idéal antique, il n'a plus paru de grands peintres. La France a des poètes et des peintres qui ne sont que des imitateurs. — *Mélanges d'Art et de littérature* (à propos du salon de 1824). Les élèves de David ont sacrifié la vérité dans la peinture des sentiments du cœur au beau dessin, recette d'école. Le clair obscur, depuis la mort de Prud'hon, est aussi rare que l'expression juste des mouvements de l'âme.

férocité que l'on rencontre dans le quartier du Trastévère » « est à mille lieues de l'affectation d'élégance, de mélancolie et de faiblesse physique, que le dix-neuvième siècle voudrait trouver chez la maîtresse de Raphaël. Nous nous vengeons en l'appelant laide » (1). Air facile à émouvoir, expression naïve de la grâce la plus douce, élégance, mélancolie, faiblesse, finesse d'esprit, voilà les caractères qui rendent « quelques figures modernes tellement supérieures à l'antique (2) ».

L'Amour, nous l'avons dit ailleurs, est intervenu dans la composition de la beauté. Le vulgaire, en France, n'accorde le nom de beau qu'à ce qui est féminin (3). Les sentiments délicats, que l'amour a créés et que l'antiquité ignorait, ont animé la peinture « Les

(1) *Promenades*, 61 ; v. aussi II, 295 ; II, 18. *Touriste*. I, 317 ; la demoiselle au chapeau vert rencontrée en bateau sur la Loire, et la Venus de Milo.

(2) *Promenades*, II, 327 ; *ibid*., 22. *Touriste*, I, 328. « Canova, dans le Persée, bannit la force, et, en ce sens, se rapproche du sentiment qui préfère de beaucoup l'élégance à la force et l'esprit à la justice ».

Dans un art comme l'architecture on pourrait opposer la beauté rassurante et l'air de fête de l'architecture grecque, ou imitée du grec, et les sensations d'abandon et de malheur, les rêveries sombres de l'architecture chrétienne. *R. N. F.*, 42 ; *Promenades*, II, 146 ; *Touriste*, II, 243. *Italie*, 131. « Il est convenu que je ne suis pas trop sensible à cet art ; il ne parle pas à mon cœur avec assez de clarté ».

(3) Chez les Grecs jamais de galanterie envers les femmes qui n'étaient que des servantes. *Promenades*, II, 29.

madones de Raphaël et du Corrège attachent profondément par des nuances de passion assez modérées et souvent mélancoliques ». Dans la peinture antique il y a l'art immobile des Apelle et des Zeuxis ou la volupté pompéienne; mais il n'y a rien pour l'âme aimante. « Cela est l'opposé d'une civilisation où l'on s'imagine plaire à Dieu en se causant de la douleur (1) ». A l'époque de la chevalerie, les hommes se sont avisés d'oublier l'utilité réelle et de prendre les femmes pour juges de leurs mérites (2).

De là une difficulté considérable pour certains actes. Jusqu'à quel point la nécessité d'être belle, inhérente à la sculpture, peut-elle se concilier avec l'expression des passions (3) ?

La sculpture fixe trop notre vue sur ce qu'elle entreprend d'imiter. Tout ce qui, pour être aimable, ne veut que peu d'attention, est hors de son domaine (4).

(1) *Promenades*, II, 31.

(2) *Touriste*, II, 97.

(3) *Promenades*, II, 25. D'autre part le bon ton moderne défend les gestes. Dans les arts auxquels il faut des gestes, les artistes français en sont réduits à imiter des gestes d'acteurs.

(4) *Hist. de la P.*, 248. *Mélanges*, 220. « Cet art divin ne peut exprimer que les habitudes de l'âme et toutes les fois que vous représentez, même correctement, une passion passagère, les habitudes constantes de l'âme étant nécessairement éclipsées, ce n'est plus de la sculpture que vous faites ». Stendhal s'applique à dégager ce qu'il appelle « le principal moral », c'est-à-dire les lois psychologiques du plaisir esthétique. V. p. ex. *Hist. de la P.*, 362, n. « Voir beaucoup en peu d'espace... le principe du raccourci ».

La beauté plastique de la sculpture était profondément liée à l'invention des dieux.

Après l'énergie du début et le raffinement de l'extrême civilisation, après la politesse cérémonieuse, la frivolité, la vanité où des générations entières se sont usées, on peut attendre une révolution dans les esprits, et tous les événements semblent présentement la préparer. On entrevoit le beau moderne, auquel nous ne sommes pas encore arrivés : il faudrait un compromis habile entre le beau idéal antique et la beauté du dix-septième et du dix-huitième siècle : il faudrait chasser l'afféterie, trouver la force de passion exempte de force physique (1).

C'est vers l'époque de la chevalerie, durant la vie de l'esprit chevaleresque, qu'a commencé l'inversion des valeurs antiques. La chevalerie a éclipsé le bon sens de la Rome Antique ; mais elle n'a pas eu d'artiste capable de créer le beau idéal de la société qui l'entourait, d'exprimer cette société par le marbre ou la peinture (2).

(1) « C'est la passion elle-même, dont nous avons soif. C'est donc très probablement par une peinture exacte et enflammée du cœur humain que le XIX[e] siècle se distingue de tout ce qui l'a précédé ». *Racine et Shakspeare*, 252. D'où le romantisme de Stendhal. Le genre niais des Epigones ne convient plus au goût sévère d'un peuple chez qui commence à se développer la soif des actions énergiques.

(2) *Touriste*, I, 328. La chevalerie a éclipsé le bon sens de la Rome antique, et le bon sens des deux Chambres bannit la chevalerie. « Tout cela va donner plusieurs genres de beau aux gens de goût ».

Plus tard, les premiers siècles de la peinture se sont attachés surtout à la vérité. On appelait beau ce qui était fidèlement copié, le beau idéal eût passé pour incorrection. Les peintres, Ghirlandajo par exemple, n'aspiraient qu'à être des miroirs fidèles, rarement ils choisissaient (1). L'idée de choisir ne parut que vers 1490 (2).

D'une manière plus générale, dans les Arts, quand l'homme est mécontent de son ouvrage, il va du grossier au moins grossier, il arrive au soigné et au précis : de là il passe au grand et au choisi et finit par le facile : tels furent chez les Grecs la marche de l'esprit humain et l'histoire de la sculpture (3). L'idéalisation, née du besoin de ménager l'attention (4), s'éloigne progressivement de la nature ; « dès qu'une figure est signe, elle ne tend plus à se rapprocher de la réalité, mais de la clarté comme signe (5) ».

(1) Eblouis de la renaissance des arts, les artistes n'aspiraient qu'à copier la nature. *Hist. de la P*, 111.

(2) *Promenades*, I, 110. *R. N. F.*, 233. *Promenades*, II, 22. *H. de la P.*, 111.

(3) *Histoire de la Peinture*, 66.

(4) Rendre l'imitation plus intelligible que la nature en supprimant les détails, tel est le moyen de l'idéal. *Hist. de la P.*, 111, n.

(5) *Ibid.*, 197, 194. D'un autre point de vue, et ici c'est surtout de la poésie qu'il s'agit, l'art commence par la véhémence, l'expression des désirs violents. Avec le progrès de la civilisation, la manifestation des sentiments profonds paraît grossière. La poésie prend un raffinement affecté, jusqu'au moment où la passion, l'enthousiasme et l'énergie renaissent. On revient alors aux caractères énergiques du premier temps ou « on va chercher des hom-

Stendhal a remarqué lui-même que c'est toujours de la sculpture que viennent les exemples de beau idéal (1). Il y a un beau idéal général de la sculpture parce que la différence des formes du corps humain est beaucoup moins grande que celle des tempéraments causée par les climats... Il est donc plus aisé d'établir un beau idéal universel pour l'art qui reproduit ces formes extérieures, que pour ceux qui mettent en jeu des affections d'âmes extrêmement différentes (2); de plus, en ce qui concerne l'expression, l'art plastique n'imite point d'aussi près que la poésie, par exemple la nature morale de l'homme et par conséquent n'est pas sujet à déplaire au danois, parce qu'il plaît trop au napolitain (3).

De là vient que la sculpture est un art assez simple, le plus facile des beaux-arts (4).

Stendhal, dans la partie inachevée de l'Histoire de la Peinture voulait recommencer pour la peinture la

mes semblables parmi les sauvages et les barbares. ». *Hist. de la P.*, 402 et suiv.

(1) Ce mot semble n'être que pour la sculpture. Personne ne songe à l'idéal de la couleur, du clair obscur. « A l'égard de ces deux grandes parties de la peinture, qui lui sont propres, qui sont plus elle-même que la beauté des contours, nous sommes comme les Italiens de l'an 1500. Nous sentons le charme sans remonter à la cause ». *Hist. de la P.*, 111.

(2) *Haydn*, 210.

(3) *Ibid.*

(4) *Hist. de la P.*, 280. « J'oserai peut-être imprimer un jour un traité sur le beau idéal dans tous les arts. C'est un ouvrage de deux cents pages, assez inintelligible. » *Rossini*, 250 n.

synthèse de philosophie et d'esthétique, qu'il avait essayée à propos de la sculpture.

« Il faut inventer le beau idéal du coloris et du clair obscur, ce qui est presque aussi difficile que celui des statues (1) ».

Mais son attitude, en face de la peinture, est à peu près la même qu'en face de la musique. On a eu raison de dire qu'il était moins amateur qu'amoureux de la peinture. Il cherchait avant tout l'expression, les sentiments exprimés par le tableau, des rêveries de poète, un plaisir sentimental (2). Il était sensible surtout aux éléments musicaux de la peinture (3). Aussi a-t-il

(1) *Corr.*, II, 11.

(2) Arbelet, *Hist. de la P.*, 138, 302 et suiv. ; *Mélanges*, 168.

(3) « La magie des lointains, cette partie de la peinture qui attache les imaginations tendres..., par là elle se rapproche de la musique, elle engage l'imagination à finir ses tableaux ; et si, dans le premier abord, nous sommes plus frappés par les figures du premier plan, c'est des objets dont les détails sont à moitié cachés par l'air que nous nous souvenons avec le plus de charme ; ils ont pris dans notre pensée une teinte céleste.

Le Poussin, par ses paysages, jette l'âme dans la rêverie ; elle se croit transportée dans ces lointains si nobles et y trouver ce bonheur qui nous fuit dans la réalité. Tel est le sentiment dont Corrège a tiré ses beautés ». *Hist. de la P.*, 106.

Cf. note. « Corrège... son art fut de peindre comme dans le lointain même les figures de premier plan. De vingt personnes qu'elles enchantent, il n'y en a peut-être pas une qui les voie, et surtout qui s'en souvienne de la même manière. C'est de la musique et ce n'est pas de la sculpture. On brûle d'en jouir distinctement, on voudrait les toucher. Mais c'est pour les connaître trop bien que notre cœur se dégoûte des objets qu'il a le plus aimés : avantage immense de la musique, qui passe comme les passions humai-

compris profondément que la peinture c'était avant tout « la teinte particulière de l'âme d'un peintre » visible dans le clair obscur, le dessin et la couleur (1).

Tout l'Art, du reste, ne se ramène-t-il pas, en fin de compte, à l'émotion? (2) Et les arts différents ne s'unissent-ils pas dans l'émotion extrême et profonde ?

*
* *

Stendhal a vu profondément qu'il y a une seconde et très différente région de l'art; c'est le Comique « cette partie des beaux-arts qui n'est pas fondée sur la sympathie, mais sur un retour d'amour-propre » (3).

Au temps où il voulait écrire des comédies, Beyle a

nes... Les sentiments divins ne peuvent exister ici-bas qu'autant qu'ils durent peu. »

(1) *Hist. de la P.*, 94. *Promenades*, I, 73. « Le Style en peinture... chacun des grands peintres cherche les procédés qui pouvaient porter à l'âme cette impression particulière qui lui semblait le grand but de la peinture. Un choix de couleurs, une manière de les exprimer avec le pinceau, la distribution des ombres, augmentent le style d'un dessin ».

(2) Le beau idéal, dans tous les genres, n'a qu'une mesure raisonnable. C'est le degré de notre émotion. *Rossini*, 288, n. *Haydn*, 181. Ce n'est pas en imitant la nature jusqu'au point de produire l'illusion que les arts plaisent... Il faut que l'imitation produise l'effet qui serait occasionné par l'objet imité, s'il nous frappait dans ces moments heureux de sensibilité et de bonheur qui donnent naissance aux passions.

Cf. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ch. XIV et XVI.

(3) *Hist. de la P.*, 129.

trouvé la définition du rire dans « l'Art de la Comédie » de Cailhava, qu'il acheta et lut à son premier séjour à Paris. Cette définition était de Bacon (1). Très peu de temps après, c'est à Hobbes qu'il en empruntait une autre (2).

« On rit par une jouissance d'amour-propre fondée sur la vue subite de quelque perfection que la faiblesse d'autrui nous montre en nous (3) ».

Le rire a pour condition la vue claire et imprévue de l'infériorité d'une personne que nous croyions supérieure à nous, ou au moins, rivale de notre supériorité. On rit, en plus, de la laideur du signe de l'infériorité (4).

Physiquement (5) le rire consiste en une convulsion physique, en une suite de spasmes du poumon, accompa-

(1) *Brûlard*, II, 95. « Ma cohabitation passionnée avec les mathématiques m'a laissé un amour fou pour les bonnes définitions, sans lesquelles il n'y a que des à peu près. »

(2) *Molière jugé par Stendhal*, XI. « Voilà la lumière qui sortie d'un petit in-12 de la Bibliothèque nationale m'éclaira soudainement vers l'an 1803 ». Cf. *Corr.*, I, 70 (1803).

(3) *Molière*, XI ; cf. *Corr.*, I, 70 ; *Touriste*, I, 355 ; *Mélanges d'Art et de littérature*.

(4) *Mélanges*, 20. 25. « Un homme est trompé, voilà une source de ridicule. Un homme se voit trompé, voilà une deuxième source de ridicule qui s'ouvre. Nous rions de la laide mine avec laquelle il reçoit le ridicule. » Cf. *Hist. de la P.*, 129.

(5) L'effet physique, le signe physique peut être provoqué physiquement : ex. le rire du chatouillement, le rire par contagion. *Mélanges*, 6.

gnés d'un état particulier de la physionomie et d'un sentiment de plaisir dans la poitrine (1).

Pour bien sentir le comique, il faut y faire attention; donc, ne point éprouver de sympathie (2), n'être ni passionné, ni dans la stupidité de l'ennui (3), ni occupé sérieusement ; sinon on ne trouve pas de quoi rire, on n'entend même pas (4).

Il y a différentes espèces de rire : le rire ordinaire, par vue de la supériorité.

Le rire de bonheur : sourire et larmes (5).

(1) Qu'est-ce que le Rire ? (inédit du 8 juillet 1810). Paupe, *Vie littéraire de Stendhal*, 138.

(2) *Ibid.*

(3) *Journal*, 277.

(4) *Mélanges*. Cf. *Hist. de la P. en Italie*, 223. Le rire du comique est incompatible avec l'indignation qui se voit menacée ; avec l'imagination pensive et rêveuse, avec ce caractère froid, privé d'imagination, dont l'impuissance se décore du vain nom de raisonnable. Ces gens sont si malheureux que sans avoir de passion, ni d'intérêt pour rire, et par la seule morosité de leur nature, la détente du comique ne part qu'avec une extrême difficulté, et ils ont le bon ridicule d'être fiers de leur disgrâce.

(5) « Voyez ces jeunes filles dans cette maison d'éducation, dont le jardin est sous vos fenêtres ; elles rient de tout. Ne serait-ce point qu'elles voient le bonheur partout ? » *Racine et Shakspeare* (éd. or., 41) ; *Molière*, VII. « La gaîté folle et charmante des jeunes filles n'est pas la même chose que le Rire. Pour la jeune fille folâtre, chaque sensation est un nouveau plaisir et excite une surprise agréable qui fait naître le Sous Rire. Si elles sont plusieurs le Rire devient un effet nerveux et elles s'enivrent de leurs propres cris. Shakespeare nous présente des personnages animés de cette gaîté du bonheur, tel est Gratiano, tel est Jessica. Loin de rire d'eux nous sympathisons avec un état si délicieux ». — Beyle (*Mélanges*, p. 29) distingue également le rire de gaieté et le rire de moquerie. — « Les larmes sont l'extrême sourire ».

Le rire aux larmes, degré du rire, qui vient partie de la convulsion physique des muscles de la face, partie de la vue de l'extrême bonheur.

Un autre degré du rire est le fou rire : une nouvelle dose de ridicule arrivant, lorsque l'on rit déjà, ou une idée qui vient renforcer le rire ; par exemple le fou rire en lieu grave, par l'idée de l'inconvenance que l'on commet : il y a ici une pointe de manque de respect. Il y a une nuance de scandale dans certaines formes de rire (1).

Enfin le rire a un aspect social : « Ma joie est quadruplée par celle du voisin » (2). Il entre deux éléments dans cet accroissement : 1° une sympathie physique et nerveuse, comme dans le cas du baillement ; 2° une sympathie d'esprit : on est confirmé dans son propre jugement par la vue du jugement d'autrui.

Il y a du reste des nuances dans ces espèces fondamentales de rire ; par exemple, une nuance de vengeance parfois dans le rire de moquerie (3) ; il arrive que le ridicule soit une punition (4) ; et il y a des espèces de ridicule, selon le caractère de la société.

(1) *Racine*, 37.

(2) *Touriste*, I, 355.

(3) Nuance qui peut aller jusqu'à la méchanceté, donc anéantir la gaieté, et transformer le ridicule en odieux. *Rac.* 32.

(4) *Rac.* et *Sh.*, p. 24. Le plus ou moins d'estime que nous avons pour la personne de laquelle nous rions, forme les degrés du comique noble ou bas. Comique noble (Misanthrope), bourgeois (M. Riflard dans la petite ville), bas (Jocrisse). Cf. *R. N. F.*, 269 : Goldoni n'a pu exercer son talent que sur des malheureux de

Enfin il y a des formes mixtes :

« Tel rire est-il de simple gaieté comme les jeunes filles, ou y a-t-il moquerie ? Question souvent fort difficile à résoudre. Souvent il y a mélange des deux ingrédients, gaieté de jeune fille, plus comparaison avantageuse de soi à autrui » (1).

On comprend donc qu'à côté du comique satirique d'un Molière, il y ait le comique du rire gai, à la façon d'Aristophane, « une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant » (2).

Ainsi la cause du rire comique, c'est la passion qui jouit de la comparaison faite :

1° l'estime de soi juste et fondée, vue du bonheur par la vue d'un avantage que l'on a réellement et qui manque à celui dont on se moque ;

2° la vanité (3).

La prédisposition au rire et les nuances du rire varient selon les tempéraments. Pour rire, il faut ne penser trop fortement à rien et se trouver dans une disposition heureuse. Un sanguin sans projet est le sujet le mieux prédisposé au rire ; au contraire un

mœurs si basses, que je ne puis admettre avec eux nulle comparaison Je ne puis rire à leurs dépens. Ce poète avait toute la vérité d'un miroir, mais pas d'esprit.

Falstaff manque tout à fait de bravoure personnelle ; et malgré son étonnante lâcheté, il a tant d'esprit que je ne puis le mépriser ; il est digne que je rie à ses dépens.

(1) *Mélanges*, 29.

(2) *Racine*, 36.

(3) *Mélanges*, 30.

bilieux ou un mélancolique (1). Le Français vain, léger, insouciant, rit plus que le sérieux Anglais, ou que l'Italien lent et passionné (2) (En Italie, il y a surtout le rire plus profond et plus rare du soulagement, de la détente : on aime beaucoup la bouffonnerie au théâtre) (3).

« Le Comique est comme la musique ; c'est une chose dont la beauté ne dure pas (4) ».

Le comique est relatif aux sociétés et aux formes de gouvernement. Le comique nous plaît parce qu'il nous fait moissonner des jouissances de vanité sur des sottises que l'art du poète nous montre à l'improviste. Mais la comédie ne peut jaillir que d'une civilisation assez avancée pour que les hommes, oubliant les premiers besoins, demandent le bonheur à la vanité (5). Cette vanité sera du reste très différente, suivant la structure de la société. Dans une monarchie comme celle de Louis XIV, il y a des classes sociales nettement tranchées, et un modèle idéal pour chaque classe: Molière fait rire aux dépens de qui ne suit pas servilement ce

(1) Dans l'*Histoire de la Peinture*, c'est à propos du caractère flegmatique qu'est exposée l'impuissance des Romantiques au comique. Cf. *Hist. de la P.*, 223, note. Un peuple vain et gai semble né précisément pour la comédie ; une nation rêveuse ne peut la comprendre.

(2) L'Italie qui surcharge le superlatif. *Hist. de la P.*, 33, n.

(3) *Mél.*, 13.

(4) *Racine*, 36.

(5) *Hist. de la P.*, 223, n.

patron ; original devient synonyme de sot (1). C'est le rire satirique, fondé sur la non ressemblance à un modèle, le rire excité par le peu convenable. « On appelle ainsi l'action de s'écarter, quand ce serait le moins du monde, du patron connu, du modèle de toute démarche (2) ».

Il faut une cour, une cour florissante et qui éblouit et attire, pour créer des ridicules bien francs et bien clairs. Dès qu'il n'y a plus pour chaque condition un modèle mis en avant par le roi, et que tout le monde veut suivre, on ne peut plus montrer au public des gens qui se trompent plaisamment, en croyant suivre le goût parfait (3). Le rire satirique disparaît.

(1) *R. N. F.*, 132. Cf. *Promenades*, II, 66. « Molière fut chargé, par Louis XIV, de donner un modèle idéal à chaque classe de ses sujets, et de poursuivre par le ridicule tout ce qui hésiterait à se conformer à ce modèle. Colbert obtint que les gens de finance seraient exemptés de cette classification. Les hommes bizarres, qu'un grain de folie porte à écrire, auraient pu braver les plaisanteries : on inventa pour eux l'Académie française. Ainsi toute liberté dans les petites choses, tout imprévu fut chassé de France. » Cf. *Touriste*, I, 318. Molière, utile à Louis XIV qui veut que personne ne pense sans sa permission. Il inocule la timidité aux bourgeois.

(2) *Mélanges*, 7. Il y a une pointe de scandale dans le rire satirique. Racine, 28. *Hist. de la P.* « Dans la monarchie, celui qui n'est pas comme les autres insulte les autres, qui se vengent par le ridicule », 41.

(3) Il faut bien toujours pour être ridicule que l'on se trompe sur le chemin du bonheur. Mais le bonheur ne consiste plus uniquement, pour les Français, à imiter, chacun selon les convenances de son état, les manières de la cour. *Racine*, 49.

Le siècle du ridicule est passé. Notre esprit et notre habitude du monde, non exercés, n'ont pas la finesse et le tact nécessaire à la comédie (1). Est-on ridicule, on se réfugie dans un parti politique, et l'on n'ose plus rire de vous (2). « Les deux Chambres chassent le comique (3) ». Depuis que les bourgeois s'exagèrent le pouvoir du ridicule, la comédie n'a plus de liberté. Scribe n'a pas, pour montrer en action sur le théâtre les friponneries électorales, la moitié de la liberté que Molière avait pour se moquer des faux dévots. La difficulté unique pour Molière, c'était de plaire à Louis XIV (4). L'odieux, c'est la couleur du ridicule dans les républiques (5).

(1) *Journal*, 107.

(2) *Corr.*, 67, mars 1831.

(3) *Hist. de la P.*, 223, n. Cf. *Rouge*, II, 63. « Il n'y a plus de ridicule, disait M. de la Mole, dans un pays où il y a deux partis ». *Hist. de la P.*, 223, n. Le rire est incompatible avec l'indignation. L'homme qui s'indigne voit sa sûreté ou ses grands intérêts attaqués. Or l'homme qui songe à sa sûreté est trop occupé pour rire.

(4) *Touriste*, I, 172, 318. Un homme d'un parti n'ose pas rire des gens de son parti. *Armance*, 98. « Il faut nous priver des plaisanteries les plus gaies, parce qu'elles pourraient faire rire le parti contraire s'il les entendait. »

(5) L'odieux arrive quelquefois à se charger de comique. « Comme chaque jour voit imprimer cent calomnies, comme il y a la calomnie constante et réciproque des deux partis, ultra et libéral, l'accusation n'est terrible que lorsqu'elle est plaisante, comme Voltaire contre Larcher, ou Beaumarchais contre Marin. » *R. N. F.*, 132. La résurrection des salons de 1804 à 1830 ; tout l'effort de la classe supérieure est d'empêcher l'autre de monter ; l'humilier. *Egotisme*, 71.

De la conformité à un modèle ancien naît le ridicule des choses qui ont passé de mode. « Le but de la mode étant toujours de se distinguer du voisin et de courir après la sensation du neuf, au bout de peu d'années, ce qui a paru délicieux à l'élite de la bonne compagnie d'un siècle, semble le comble du ridicule à la bonne compagnie qui la remplace cent ans plus tard » (1). Une chose est d'autant plus ridicule qu'elle vient de passer de mode. Plus tard elle n'est que singulière (2).

Donc, il y a un ridicule éternel, un vrai ridicule, l'action d'un homme qui se trompe en croyant marcher vers son but (3). « Il faut bien toujours pour être ridicule que l'on se trompe sur le chemin du bonheur (4) » et il y a les formes sociales passagères dont l'imitation pour beaucoup constitue le bonheur, et dont l'imitation manquée, aussi bien que le refus d'imitation, constituent les formes passagères du comique. Le ridicule passager disparaît avec chacune des formes sociales qui l'avaient établi. Mais il y a cette source éternelle

(1) *Promenades*, II, 83.

(2) *Corr.*, II, 379. Cf. *Rossini*, 92, n. « Les portraits de nos grands pères à la Louis XV sont ridicules : les fraises et les armures François Ier les rendent au contraire vénérables. »

(3) *Corr.*, II, 246.

(4) Racine, 49. *R. N. F.*, 78. « Le rire italien n'est jamais, pour le spectateur qui rit, une manière de se faire illusion et de prouver à son voisin qu'il connaît les petits usages de la haute société. Le rire ne naît guère ici que lorsqu'on voit un homme se tromper de route en marchant vers le bonheur qu'il désire. » Cf. 82.

de comique, qu'on peut opposer en riant la vérité à la convention dans toutes les choses de la société (1).

Le Comique du reste est affaire de milieu social. Tel caractère dont on rira aux Français sera trouvé froid à l'Odéon et inintelligible aux Variétés. Il est inégalement permis à l'homme et à la femme (2).

Stendhal a jeté un coup d'œil aigu sur l'ennui, qui tient de si près au rire et aux arts. Il en distingue plusieurs formes : celui qui vient de maladie (3) ; celui qui vient de l'absence de désirs, de ce qu'on ne sent de passion pour rien ; celui qui vient au contraire du désir

(1) *Journal*, 301.

(2) *Corr.*, I. 264 (22 mars 1806). A Pauline :

Le comique chargé, assez bon chez un homme, est détestable chez une femme.

Le comique franc n'est pas permis à une femme : on ne lui pardonne guère de montrer un ridicule réel, cela lui ôte toute grâce en la rendant puissante ; il faut qu'elle se borne à la plaisanterie, qui consiste à se moquer d'un comique qui n'existe pas. A propos de toute cette théorie du comique, on pourrait rappeler Vauvenargues, *Réflexions et maximes* (éd Delahays), p. 287.

« Qu'on examine tous les ridicules, on n'en trouvera presque point qui ne viennent d'une sotte vanité, ou de quelque passion qui nous aveugle et qui nous fait sortir de notre place. Un homme ridicule ne me paraît être qu'un homme hors de son véritable caractère et de sa force. »

Cf. 261. « Tous les ridicules des hommes ne caractérisent peut-être qu'un seul vice qui est la vanité. Et comme les passions des esprits frivoles sont subordonnées à cette faiblesse, c'est probablement la raison pourquoi il y a si peu de vérité dans leurs manières, dans leurs mœurs et dans leurs plaisirs. La vanité est ce qu'il y a de plus naturel dans les hommes, et ce qui les fait sortir le plus souvent de la nature. »

(3) *Corr.*, I, 244 ; I, 230.

insatisfait, de la disproportion entre ce que l'on est et ce que l'on a ; le désir peut être vague et aussi l'ennui ; sous cette forme confuse, il annonce la présence de l'âme (1). L'ennui subit lui aussi l'influence des temps. Dans la mélancolie romantique il y a surtout l'effet de l'oisiveté. « Napoléon faisait remuer cette jeunesse » (2).

(1) *Lamiel*, 50. L'ennui, parce qu'on s'estime supérieur à ce qui essaie de plaire. *Rouge*, II, 142.
(2) *Corr.*, II, 377.

CONCLUSION

Stendhal s'est appliqué par dessus tout à décrire et à analyser l'amour et la musique. Quelle nouveauté et quelle vérité y a-t-il dans ses analyses ? Il faut, pour répondre, les confronter avec les faits eux-mêmes.

Et certes il n'y a guère à reprendre à ses descriptions, à ses analyses, à ses vues. Ira-t-on relever quelques incertitudes ou quelques lacunes de détail chez un auteur qui a vu tant de choses et avec tant d'acuité ; lui reprochera-t-on d'être un peu rapide peut-être sur le doute dans la naissance ou la dissolution de l'amour, ou bien sur la fin de l'amour sur laquelle il avait toute raison d'être bref ? Cherchera-t-on à ajouter ou à retrancher aux quatre espèces fondamentales qu'il distingue (1) ?. A coup sûr, le vague des études contemporaines sur le caractère n'a pas ajouté grand chose à ce qu'il dit du tempérament et de l'amour ; et l'histoire de

(1) Faguet, p. ex. (*De l'Amour*), ajoute à la classification de Stendhal, l'Amour affection, qui est l'Amour raisonnable, l'union de l'amitié et de l'amour. Cette forme existe sans doute ; mais elle n'est point irréductible : c'est l'amour, avec quelque chose qui s'y ajoute et le dépasse ; c'est l'amour guidé par la raison. De même faut-il faire une place à part à l'amour de tête, que Stendhal n'a pas ignoré ? Ou n'est-il pas un mélange des diverses formes d'amour, remarquable par le jeu particulier de l'imagination ?

l'amour, en fonction de la vie sociale, n'a pas été écrite, après lui, sinon comme il l'avait fait, par vues fragmentaires et remarques assez limitées (1). L'essentiel, croyons-nous, est demeuré, et l'œuvre a gardé toute sa fraîcheur. Peut-être, pourtant, le psychologue a-t-il un peu manqué d'ampleur. L'Amour apparaît un peu divers et pas assez un. Plus préoccupé de distinguer que d'unir, Stendhal n'a pas assez cherché le fond, la substance commune à toutes les formes de l'amour. L'amour apparaît un peu factice ; non pas que Stendhal partage les vues de Cabanis ou de Destutt ; mais traitant trop l'amour comme un pur fait de conscience, il oublie un peu sa réalité biologique ou métaphysique, tout ce qui dépasse l'image que s'en fait l'homme passionné.

L'Amour, au sens le plus général, c'est, comme disait Bossuet, la première des passions et la source de toutes les autres. « Otez l'amour, il n'y a plus de passions ; et posez l'amour, vous les faites naître toutes » (2). Ainsi entendu, l'Amour, c'est la Sensibilité elle-même, sous sa forme dynamique et positive ; c'est le désir sous tous ses aspects et à toutes ses phases ; vide senti de façon plus ou moins confuse et aspiration inquiète ; fin entrevue et attrait dominateur ; attachement et complaisance : c'est la recherche plus ou moins ardente, la

(1) Voir p. ex. De Goncourt, *L'Amour au XVIIIe siècle*.
(2) Bossuet, *Connaissance de Dieu* (éd. Charpentier, p. 37).

tendance vers un objet ; le transport plus ou moins vif de l'entrée en possession, de l'acquisition ; la possession et la réciprocité d'influence entre l'objet et le sujet.

D'une façon plus précise, l'Amour est une des passions, et comme disait Duclos « une portion du goût général que les hommes ont pour les plaisirs (1) ». Comme toutes les passions, il est fondé sur la vie instinctive, sur le développement d'un instinct ; comme toutes les passions, il élargit prodigieusement l'instinct originaire ; toute la vie affective, toute la vie intellectuelle interviennent ; sous le besoin animal transparaissent les mouvements les plus subtils de la spiritualité.

L'Amour est d'abord une des formes que revêt l'instinct universel de reproduction ; sous sa forme inférieure, c'est l'attrait sexuel, ignorant de la fin poursuivie, conscient seulement du besoin et de la peine, du soulagement et du plaisir, conscient seulement des états organiques, que suscite cette grande fin biologique, de la fonction qu'elle a construite, et des moyens de réalisation qu'elle s'est donnés. Ainsi l'individu, comme on l'a dit, travaille pour l'espèce, alors qu'il s'imagine jouir pour lui-même ; il n'aperçoit, semble-t-il, que le plaisir égoïste du besoin qu'il est entraîné à subir et à satisfaire. Du reste, grâce à la souplesse du besoin, grace à sa dépendance, chez l'homme, du goût et de

(1) *Mémoire sur les mœurs,* 326.

l'imagination, le plaisir est cherché pour lui-même et il arrive même à se détacher du besoin ; ou du moins des besoins factices sont suscités par le plaisir et pour le plaisir.

Peut-on parler d'amour quand le besoin se porte sans choix sur n'importe quel être apte à le satisfaire, quand il ne cherche que sa satisfaction immédiate et ardente, aveugle pour l'être qui le satisfait, sauf pour la propriété qu'il a de le satisfaire ? Appelons pour le moment amour physique, cet appétit indifférencié. Nous apercevons aussitôt une autre forme d'amour physique ; celle où l'absence de choix dans la recherche fait place à la prédilection pour un type particulier, souvent à la préférence marquée pour un individu déterminé, souvent même à la préférence exclusive et durable. Il s'agit bien entendu, jusqu'ici, d'une recherche et d'une aspiration toute physique ; c'est un corps qui est désiré et aimé (1).

Est-il facile, pourtant, dans l'un et l'autre cas, de restreindre ainsi la portée de l'amour ?

Si nous parlons d'amour physique, nous entendons que l'amour s'arrête à la sensation ; la gamme de sensations qui constitueraient une telle forme d'amour est du reste variée ; variée comme les phases et les nuances du besoin et de la satisfaction. Mais il est fort à craindre qu'aucune conscience, en amour comme ailleurs,

(1) *Montaigne*, IV, ch. 5. « L'amour n'est autre chose que la soif de cette jouissance en un sujet désiré. »

ne s'en tienne à la pure sensation. La sensation suscite un jeu de sentiments; les états périphériques se compliquent d'attitudes centrales, où la profondeur de la conscience est progressivement engagée (1).

Dans la recherche, l'acquisition, la possession d'un corps favorable il est difficile qu'il n'intervienne pas quelques sentiments élémentaires qui ressemblent à ce qu'on appelle ordinairement l'amour. La recherche, la poursuite, la lutte et le triomphe, avec leurs vicissitudes, supposent des états d'âme assez complexes. N'y a-t-il pas dès le règne animal la courtisation, et chez l'homme, la cour que fait le mâle, les moyens d'attraction auxquels recourent les sexes, la sollicitation, la préparation qui enveloppent l'amour. Au terme de cette lutte sexuelle, il y a une volonté contrainte ou séduite, une fascination exercée, le consentement ou tout au moins la feinte du consentement, ou même la forme la plus passive, l'acceptation. Comment ne se dégagerait-il pas un charme subtil de toute cette lutte pour charmer, de tout ce plaisir d'être charmé ? L'exigence brutale se pare d'une apparence de sentiment. Le plaisir propre veut tout au moins le plaisir partagé ; il y a échange de plaisir, désir de réciprocité. Il y a l'orgueil, et avec le plaisir qu'on donne, la joie et la fierté d'en être cause.

Le trouble des sensations violentes que le développe-

(1) « Il n'y a point d'Amour sans profondeur ». Senancour, *De l'Amour*, 1re éd., 30.

ment de l'amour suscite se prolonge en sentiments profonds et délicats. Tout vertige laisse entrevoir un commencement d'infini. Cela est bien plus vrai encore de l'amour possédant, alors même qu'on le croit restreint à la possession physique. Ce n'est point par hasard que le langage de la volupté s'est trouvé accompagner, dans presque toutes les philosophies de l'extase, la peinture de l'union mystique. Les élans, les arrêts, les essais et les reprises de la passion qui se satisfait, son ardeur à s'imposer, sa docilité à subir, son âpreté à se dépenser en toute vigueur et le plus possible ; l'emportement voluptueux où la conscience de soi s'effondre ; quel mélange du sentiment vif de soi et de l'impression d'être entraîné et débordé, mû par une force irrésistible ; quelle liberté à embellir le plaisir et à s'en embellir, et quelle fatalité à le vouloir et à être pris en lui ! Quelle exaspération d'égoïsme et quel appel à autrui, quelle rage d'anéantissement ! Et comme cet état d'exaltation s'enrichit encore du plaisir donné et reçu, de la dualité en fusion, de la dualité unie, du troc et de l'assimilation, où il est difficile même dans les rencontres de hasard, à plus forte raison quand il s'agit du sujet choisi et désiré, de ne point sentir un don et un abandon, et où apparaît, sous la figure la plus sensible et sous l'aspect de la réalité la plus physique, ce qui est, à vrai dire, l'essence de tout amour ! Ainsi il se mêle invinciblement aux émotions les plus physiques de l'amour un mysticisme inévitable, qui peut se tra-

duire par les formes les plus diverses. Qu'il reste, dans la plupart des cas, incompris, senti à peine, non formulé, rien de plus vrai. Le tour que nous donnons à nos plaisirs dépend de notre attitude d'esprit. Un amour plus subtil exploitera aisément pour ses fins cette excitation confuse, ce commencement d'infini. On peut s'en tenir au vertige des sens et l'aimer pour lui-même ; on peut rêver sur la sensation et la laisser s'enrichir de tout ce que ce rêve suscite progressivement dans l'âme ; le vertige mental complique alors le vertige sensoriel. L'amour sentiment vient revêtir en les dilatant encore, toutes les formes de l'amour sensation. Son adoration plus précise rejoint cette adoration éperdue. La parenté profonde des deux amours s'affirme dans leur coïncidence et dans leur compatibilité. Peuvent-ils être l'un sans l'autre ? Et l'amour sentiment n'a-t-il pas besoin d'une matière et n'appelle-t-il pas l'amour sensation, au fond duquel il s'ébauche et qui a été sa première incarnation ?

Ainsi l'amour physique est tout prêt à s'élargir par sa puissance même. Il est vrai de dire, avec Duclos, que le plaisir imite l'amour. Il fait mieux que l'imiter ; il le contient et le commence. Y a-t-il plaisir, sans que l'amour s'y mêle inévitablement ? Y a-t-il un plaisir qui ne fasse pas aimer l'objet du plaisir ? N'y a-t-il pas ce danger dans le plaisir, qu'il fait croire que l'on aime

vraiment (1)? N'y a-t-il pas ce danger dans le désir, avec son intempérante fureur, qu'on le prend souvent pour l'amour?

En effet l'amour passion est autre chose, et parce qu'il y a du sentiment dans la sensation et de la sensation dans le sentiment, il ne faut point se hâter d'identifier sans réserve. Une passion est autre chose que ce sentiment diffus qui transperce la sensation, ce besoin d'épanchement sentimental, qui accompagne les élans de la sensibilité physique.

Ainsi l'amour purement physique nous paraît assez rare. L'homme ne peut guère le sentir qu'à ses moments de bestialité. Peut-être n'est-il pas très fréquent, même chez le sauvage, quoi que Stendhal en ait dit (2). En revanche il avait raison d'en faire le privilège de l'Européen abruti. Il faut signaler, il est vrai, à un certain niveau de sensibilité, la dissociation possible du plaisir et de l'amour. L'égoïsme dans le plaisir physique, l'égoïsme, jusqu'à la souffrance infligée, parfois jusqu'à la destruction de l'objet aimé et la liaison du plaisir à la souffrance d'autrui et à l'exaltation d'amour de soi

(1) Baudelaire, *Œuvres posthumes*, 108 « Dans l'amour, comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir »

(2) Westermark, *Origines du mariage*, 343. L'amour physique se complique presque aussitôt. Le développement intellectuel l'affine et le couvre de grâces; vite il s'accompagne de manières aimables, et de la curiosité de la femme ou des femmes. Il y a du reste dans l'amour purement physique, bien des nuances de sensualité.

qu'elle provoque, c'est le sadisme. Mais le plaisir, ici encore, ici surtout, n'est point tout simple et dépend de sentiments complexes ; il suppose un singulier retour d'égoïsme, l'exaltation de soi par l'humiliation morale et physique, au besoin par l'anéantissement de l'objet d'amour, et en même temps que cette infirmité morale, une incontestable déchéance de la sensualité (1).

Mais jusqu'ici nous n'avons guère parlé que de l'amour physique indifférencié. Or, même au physique, il y a souvent prédilection et choix. Aime-t-on seulement un corps, quand on le choisit, quand on le préfère ainsi ?

Il est difficile de ne point donner une âme au corps préféré. Il est difficile de ne pas voir dans ce corps l'expression d'une âme, d'une personnalité. Pascal disait justement de l'esprit de finesse : « Des yeux il va jusques au cœur et par le mouvement du dehors il connaît ce qui se passe au dedans ». Quand on semble n'aimer qu'un corps, dans quelle atmosphère de rêve l'entrevoit-on ? Ainsi on ne voit que des degrés entre

(1) Ainsi Stendhal n'avait point tort de croire (v. plus haut p. 91, note) que l'orgueil est le principe du sadisme. Les psychiâtres contemporains, comme Havelock Ellis ou Freud, insistent sur l'agressivité mêlée à la sexualité, sur le combat associé à l'amour. Il y a déchéance incontestable dans le sadisme. C'est un de ces états où un élément, une composante du processus sexuel tend à prendre une importance extraordinaire ou même à occuper le champ entier de la conscience sexuelle, en sorte que la partie devient un symbole qui représente le tout. C'est ce que Havelock Ellis appelle le symbolisme érotique

la passion purement physique en apparence pour un corps qui ne peut pas n'être qu'un corps, qui ne peut pas ne pas être évocateur, sauf, je le répète, dans l'état de bestialité pure où la femme ne serait qu'une femelle, où toute pensée, où tout sentiment d'ensemble sont abolis, et la passion plus spirituelle où l'âme est cherchée à travers le corps (1). La spiritualité peut aller jusqu'à feindre de nier le corps ou tout au moins jusqu'à ne vouloir le considérer que comme signe et symbole de l'âme. Entre ces états extrêmes, il y a un heureux équilibre, un balancement harmonieux des deux termes, harmonie physique et morale, mélange de tendresse et de volupté.

Le matérialisme amoureux, entendu au sens précis, est d'autant moins aisé que des motifs esthétiques, la sensibilité aux formes, à la musicalité, aux parfums, le goût de la vie sous les traits et sous les muscles, se mêlent inévitablement à l'attrait physique.

Ainsi l'amour physique est dépassé dès qu'il y a conjonction du besoin et d'une image ; et nous entendons par image cette création intellectuelle et sentimentale

(1) Vauvenargues, *Introduction*, 27. « Donc tout ce qui s'offre à nos sens ne nous plaît alors que comme une image de ce qui se cache à leur vue ; donc nous n'aimons alors les qualités sensibles que comme les organes de notre plaisir et avec subordination aux qualités insensibles dont elles sont l'expression. » Mme de Staël, *De l'influence des passions* (*Œuvres complètes*, 1836), I, 135. « L'attrait d'une figure séduisante, cette espèce d'avantage qui permet à l'imagination de supposer à tous les traits qui la captivent l'expression qu'elle souhaite. »

plus ou moins explicite qui dépasse les données immédiates de la perception et la sollicitation immédiate de l'instinct. Il ne reste pour lui que les cas où la puissance et la vulgarité du désir empêchent tout travail d'évocation, où l'objet n'apparaît que pour satisfaire, et sans même qu'on lui demande qu'il se satisfasse en même temps, et les cas où une dissociation étrange fait que l'on n'aime point la personne dont on aime le corps ; et même dans ce cas, on peut se demander si l'on n'aime point en ce corps réel et contre son âme réelle une âme factice et momentanée, dont on le doue, sachant toutefois qu'elle n'est point l'âme vraie.

Il faut convenir que, d'autre part, l'amour sentiment doit à l'amour physique une partie de sa profondeur. Il aspire à la fusion des cœurs, parfois même à l'accord des esprits. Mais comme l'a dit justement Vauvenargues, l'amour est bien différent de l'amitié « car, dans l'amitié, c'est l'esprit qui est l'organe du sentiment ; ici, ce sont les sens ». Comment s'en étonner ? L'amour n'est-il pas fondé sur une fonction biologique ? N'intéresse-t-il pas l'individu tout entier ? En quoi, du reste, en serait-il diminué ? L'exemple de l'art peut rassurer ici. Tout le travail esthétique consiste à fondre l'intelligence, l'imagination et la sensibilité. Dans l'art la spiritualité la plus pure cherche la matière la plus sensible ; c'est au contact des images les plus subtiles que la sensibilité est le plus frémissante : tout l'esprit du créateur ou du contemplateur s'unifie ou tend à s'uni-

fier dans cette profonde unité du contenu et de la forme.

Il peut y avoir une amitié amoureuse, et il est probable que le développement de la civilisation favorise un tel mélange. Mais l'amour vise bien plus loin que l'harmonie des caractères. Il a quelque chose d'absolu. Il réclame tout l'être, et des deux êtres qu'il prend, il veut faire un être nouveau. Cette fusion, elle est atteinte de plusieurs manières. On peut aimer un objet, ou seulement sa possession ; c'est-à-dire qu'on peut l'aimer pour lui ou pour soi. On peut vouloir aimer, ou vouloir être aimé. Il y a un amour de conquête et un amour qui veut se donner. Beaucoup d'erreurs ou plutôt de demi vérités viennent de ce que les analystes ne distinguent pas assez entre l'amour, désir de posséder, et l'amour, désir d'être possédé, entre l'Amour exigence et l'Amour don ; Stendhal, jugeant trop d'après lui-même, n'échappe pas à ce reproche. Chacun des deux individus peut tendre à se perdre dans l'autre ou bien à l'absorber. Sous l'apparente aspiration à l'union totale, à la dissolution de soi, souvent deux égoïsmes sont aux prises, qui travaillent à se faire souffrir. Et quand l'amour est le plus complexe, il enferme le mélange et l'alternance de ces deux éléments ; le désir à la fois de posséder et d'être possédé ; ces deux désirs peuvent être égaux, ou bien l'un des deux l'emporte, comme dans l'amour impérieux ou dans l'amour esclave. L'un des deux peut disparaître et c'est le cas que nous avons d'abord envisagé. Il y a ainsi, pour un individu, bien

des formes possibles d'amour, par le dosage différent de ces éléments, et par la rencontre de deux de ces formes, souvent bien différentes l'une de l'autre, bien des complications passionnelles (1). Stendhal a profondément vu, tout au moins, qu'on peut être aimé autrement que l'on aime. Ainsi l'amour, chez un seul, est parfois tout simple et parfois chargé d'une lourde contradiction qui n'arrive pas toujours à se résoudre ; que sera-ce quand deux amours sont en présence ? Mais supposons pour un moment, et chez les deux, la passion absorbante, dissolvante de l'individualité. L'amour, à ce degré, c'est la fusion de deux volontés, de deux personnalités, de deux âmes ; la création d'un être unique et double, la continuelle unification de la dualité, le continuel dédoublement de l'unité, pour un continuel échange d'être, don et réception. On comprend que cet état mi-réel, mi-idéal, prenne l'aspect de la vie pleinement harmonieuse.

Deux amours s'affrontent et s'unissent pour former l'amour. Au sein de chacun de ces amours, l'exigence et l'abandon s'accordent ou se contredisent. La combinaison, plus ou moins instable, qu'ils forment, rencontre la combinaison qui s'est formée chez l'autre ; que de rencontres variées ! Quand l'amour est le don sans réserve ou l'exigence sans réserve, dans les cas heureux, la fusion des deux êtres peut se produire, soit que

(1) Sans compter, bien entendu, toutes les différences que créent les différentes façons d'aimer.

le don s'accorde avec l'exigence, soit que les exigences s'entendent entre elles, ou les abandons entre eux ; dans les cas malheureux, c'est au contraire l'opposition de ces attitudes d'âme et leur incompatibilité ; dans l'amour même la discorde se révèle ; les façons d'aimer contrastent et s'affrontent ; et l'on aime pourtant, puisqu'on a bien sa forme propre d'amour, et qu'on n'a qu'un tort, celui de ne point rencontrer la forme complémentaire, ou celui de ne pas savoir accommoder la sienne à celle que l'on rencontre.

On dira peut-être que l'amour exigence est amour propre, et l'amour don, seul vraiment amour ; peut être, lorsque l'amour n'est qu'exigence, est-il tout au moins amour propre en amour ; mais l'amour entier ne suppose-t-il pas l'exigence, en même temps que le don ? Il n'y a de possession complète que celle d'un être qui vous aime. L'amour enferme le désir d'être aimé, en même temps que le désir d'aimer. Intimement unies, du reste, sont les deux choses ; car, en amour, le bonheur vient à qui donne ; il y a autant de plaisir à susciter du plaisir qu'à en accueillir ; avec « l'ivresse pathétique de l'être aimé » on voit s'augmenter son amour. A partir de cette dualité originaire, de cette confusion primitive, les deux désirs peuvent s'affirmer chacun pour soi ; deux formes d'amour, nettement différentes se dessinent aussitôt ; elles peuvent, du reste, se réconcilier et c'est la forme la plus complexe et la plus riche de l'amour. C'est l'épanouissement de sa richesse

primordiale, de sa double aspiration primitive. Il n'y a donc pas lieu de chercher si l'un des deux éléments n'est que dérivé ni de déduire subtilement l'un de l'autre (1). Les deux formules de La Rochefoucauld sont vraies en même temps et au même moment : « L'Amour est passion de régner » et « Le plaisir de l'amour est d'aimer ». Bien des erreurs d'analyse viennent de ce que les psychologues ont méconnu la dualité fondamentale de l'amour ; cette dualité peut s'effacer, par la prédominance exclusive de l'un des éléments ; elle est pourtant au commencement et au terme.

On comprend aussi, par ce qui précède, pourquoi l'amour revêt si aisément l'apparence de la haine, et la lutte étrange et éternelle dans l'amour de l'homme et de la femme ; hors les cas d'absorption complète ou d'équilibre heureux, tout, dans l'amour, est lutte pour la domination, et effort de destruction.

L'amour veut tout l'être aimé. Il est précisément cette passion qui utilise la différenciation biologique, la différence des sexes, et ce fait, qu'un corps vivant peut appartenir à un autre, sans être détruit et les émotions profondes et le plaisir ardent qui suivent de ce rapprochement. L'amour rencontre cette profondeur immense de l'amour physique. N'est-il pas pénétré, à tous ses stades, d'un désir physique, toujours présent, alors même qu'il se subtilise extrêmement ; n'est il pas

(1) Comme Faguet, par exemple, dans son charmant petit livre « De l'Amour ».

harmonie physique, contact physique; sensualité, au moins rêvés ; la tendresse et la volupté s'allient étroitement.

Non qu'il se réduise au désir physique, ni qu'il en soit simplement l'expression. Le mot amour a tant de portée ! Ne l'emploie-t-on pas toutes les fois qu'il s'agit de don sans réserve, de sacrifice de soi ? On dit l'amour maternel, l'amour de la patrie, l'amour de la science, l'amour de Dieu. Ne pourrait-il y avoir fusion d'âme, sans fusion des corps ? Nous reviendrons sur ce point.

Mais ce qui donne à l'amour proprement dit sa physionomie particulière, c'est que le don physique de soi y est l'achèvement, et en même temps l'expression et le symbole du don spirituel. Les deux choses ne se séparent pas. Schopenhauer a grossièrement tort de dire que l'essentiel en amour ce n'est pas la réciprocité, mais bien la possession, et ses preuves sont bien mesquines. Il est aveuglé par une théorie de l'amour qui veut qu'il se joue tout entier dans le plan biologique, en dehors de la conscience de l'individu où il n'est qu'illusion. C'est la possession amoureuse que l'amant réclame, c'est-à-dire la possession consentie, le don de soi; et non pas le simple plaisir physique.

En amour le don physique de soi est l'accompagnement et l'achèvement du don spirituel. L'amour est abandon total, fusion totale, transubstantiation. La confusion des personnes crée ce vertige heureux qui permet à l'amour de se réaliser totalement, et aux amants

de se perdre dans leur amour en cessant d'être eux. A tous ses degrés le trouble des sens, dominé par la passion, accomplit les fins de l'amour, bouleversant les attitudes, révélant un être nouveau, de frénésie et de délire sous le calme de tous les jours. L'originalité sentimentale apparaît pleinement, à la faveur de l'exaltation. La communion sentimentale ébauchée dans l'aspiration amoureuse, développe ses phases, dont la possession n'est que le terme. La croissante intimité physique suit les progrès de la communion sentimentale. Il y a dans l'amour une continuelle exigence de vérification, de réalisation. La « réalisation plastique » est de son essence : en autrui et sur autrui.

Ainsi l'excitation des sens et l'exaltation amoureuse vont de pair, interférant, alternant de façon complexe. L'individu physique renonce à ce qu'il a de séparé, de clos, de secret ; « la pudeur fait le charme de l'amour » ; parce que la défaite de la pudeur est le triomphe de l'amour.

Il y a ici bien des degrés ; depuis celui où la communion sentimentale n'est qu'ébauchée dans la possession physique, jusqu'à celui où la possession physique vaut surtout comme expression, comme symbole du don spirituel. Comme le disait Stendhal, la possession est signe, indépendamment et en sus du bonheur physique qu'elle procure. Certains cœurs particulièrement subtils, certains chercheurs d'amour éthéré peuvent n'y voir qu'un signe, ou vouloir ou feindre de n'y voir

qu'un signe ; à l'avant-dernier degré de cet hyperspiritualisme, la possession physique ne serait guère qu'un acte extérieur, un rite extrinsèque, une formalité nécessaire. Au dernier, ce serait le platonisme.

Ainsi l'amour physique fait partie de l'amour sentiment, comme le son fait partie de la poésie ou de la musique. Et il n'y a pas ici juxtaposition arbitraire de deux éléments hétérogènes et qui se suffisent, de deux passions indépendantes et dont le rythme se superpose, parce qu'il coïncide en quelques points. Les émotions de l'amour physique se prolongent volontiers en plaisir moral ; si la volupté doit beaucoup à la tendresse, la tendresse doit beaucoup à la volupté ; le plaisir moral appelle le plaisir physique. Ils sont mêlés et fondus ; leur concours exprime le profond rapport qui les unit dans la nature. Sensation et sentiment ne s'opposent point. La sensation fait partie de ce système plus complexe ; elle est comme un élément, comme un commencement de sentiment ; il n'y a entre eux qu'une différence de complexité et de profondeur. Ce que l'on trouve donc surtout dans la réalité, c'est le mélange à tous les degrés. On ne trouve guère ni la bestialité pure, ni la spiritualité pure. Et quel est le rôle initial de chacun des deux termes, dans le composé ? Variable, selon les cas ; il y a ceux où l'amour commence par le physique, et ceux où il commence par le moral ; il y a la subordination du plaisir physique à la tendresse

sentimentale et l'inverse. Mais il est bien rare qu'ils soient l'un sans l'autre, et surtout au début.

Le mot de saint Augustin sur l'amour est d'une vérité profonde : « Spirituel même dans la chair, et charnel même dans l'esprit ». Aimer c'est aimer corps et âme ; l'interaction des plaisirs physiques et des sentiments moraux produit justement cette composition si originale, qui abroge tout le factice de la vie commune, laisse plein épanouissement à la sentimentalité violente, suspend les idées claires et le contrôle intellectuel, et dans la liberté, l'énergie, la violence de l'animalité épanouie installe les élans de l'âme : sous les espèces sensibles, le mouvement de l'amour spirituel (1).

Y a-t-il vraiment un amour platonique ? Il faut d'abord écarter de trompeuses apparences. Appellerons-nous platonique un amour qui se résigne à une impossibilité matérielle ou sociale ou un amour qui préfère ne point courir de risques et dont l'épanouissement est retenu par la volonté, un amour qui renonce, un amour combattu par le devoir ou le respect ? L'amour empêché ou retenu prend aisément l'aspect du platonisme ; encore faudrait-il voir d'abord si l'imagination ne prend pas sa revanche ? Il y a aussi une simulation du platonisme qui, chez de tout jeunes gens,

(1) Balzac écrit curieusement, *Physiologie du Mariage* (*Houssiaux*, t. XVIII, p. 389). « Le plaisir étant causé par l'alliance des sensations et d'un sentiment, on peut hardiment prétendre que les plaisirs sont des espèces d'idées matérielles. »

n'est que l'ignorance de l'amour réel ou, chez des gens mieux avertis, l'ignorance de la réalité de leur amour ; ou bien l'illusion d'une pureté, dont on fait une idole et qui s'impose comme une règle à l'esprit ; mais qui fouillerait l'imagination, le trouble du cœur et des sens, y trouverait aisément un autre amour que celui qu'on s'imagine avoir ; souvent un amour très réaliste, par un travail d'épuration et de sublimation, prend le masque du platonisme (1). — Appellerons-nous platonique l'amant qui pour raffiner son amour et pour mieux en jouir, diffère le dénouement, subtilise et raffine les faveurs ? Une bonne part du platonisme de l'amour chevaleresque pourrait s'entendre ainsi ; l'autre relève de la théorie et de la mode. Il y a aussi un platonisme voulu : ceux qui veulent se libérer de la chair et pourtant aimer. Mais peuvent-ils ? où n'est-ce là que fiction, rêve de poète, spéculation sans consistance ?

Dans la description de l'amour par Stendhal et surtout dans sa description de son propre amour, nous avons vu surtout la rêverie sentimentale et la contemplation amoureuse ; l'amour qui s'arrête sur soi-même et qui ne sait pas jouir de son succès. Ici l'esprit d'entreprise manquait ; le sentiment ne voulait point se laisser distraire par l'exécution ; il ne laissait point de force pour elle. Mais cette sensibilité extatique s'accom-

(1) V. Baudelaire, Œuvres posthumes 409.

modait fort bien du réel de l'amour ; elle l'exigeait même, sans savoir se le procurer d'elle-même ; elle l'attendait de la femme aimée ; c'est dire qu'elle espérait d'elle en complaisance et en audace, ce qui lui manquait à elle-même en force d'exécution. Qu'on dise après cela que la possession n'est que l'introduction à l'intimité, le signe de l'amour, qu'on oppose l'imagination amoureuse et la réalité, peu importe. Nous avons vu toutes les restrictions, toutes les gênes, toutes les atténuations que subit chez Stendhal l'épanouissement physique de l'amour. Mais il ne s'agit point de platonisme. C'est trouble de la sensualité, timidité de passion qui hésite devant l'objet et qui ne trouve point pour aider à son embarras, une volonté nette, la fermeté du caractère ; c'est apathie, paresse, rêverie. Mais ce n'est pas encore du platonisme. On entrevoit sans doute ici la séparation de la sensualité et de la sentimentalité. Mais nul doute que Stendhal n'ait fait du plaisir physique, de la possession, un élément, un moment de l'amour, s'il a fait céder la fougue sensuelle au jeu et au développement des sentiments.

Dans ce demi-platonisme il y a donc un peu de tout et plusieurs des raisons du platonisme prétendu. Pourtant ici on entrevoit, nous l'avons dit, la dissociation des sens et du sentiment. Peut-on aller plus loin, et au terme, ne trouverait-on pas le platonisme réel ?

Bien entendu, nous écartons et la frigidité absolue, qui ne laisserait peut-être pas place au sentiment, et

l'incapacité physique, qui du reste n'est pas toujours un obstacle au désir amoureux (1). La réalisation de l'amour supposant le consentement d'autrui, c'est du désir seul que nous devons nous préoccuper ; il se peut que l'amour voulu ou consenti par le sujet n'aboutisse pas, pour de tout autres raisons que des raisons platoniciennes et que le platonisme ne soit qu'un masque, que prennent volontiers ces raisons. Y a-t-il un amour, qui soit vraiment un amour pour la femme et qui, à tous ses moments, ignore, méconnaisse, méprise la femme dans la femme ? En dehors des formes illusoires que j'en ai décrites, je ne vois point de platonisme. Dans ce qui serait le vrai platonisme, il n'y a point d'amour à pro-

(1) Il suffit de citer Stendhal, Armance et le Babilanisme. Octave est tellement disposé à l'amour qu'il s'est juré de ne jamais aimer ; il ne sait que se punir de sa faiblesse par des accès de fureur et de méchanceté. Peut-être sa résolution et la confiance qu'il a dans sa force, plus encore que l'atténuation du désir physique, car il semble bien qu'il aime physiquement Armance (109, 119), sont-elles causes qu'il ne s'aperçoit pas lui-même de son amour pour Armance et qu'il faut que Mme d'Aumale le lui révèle. Mais quand il aime, et qu'il est aimé, il ne peut que ressentir l'effroyable douleur morale d'une situation sans issue. Il n'avoue son amour que parce qu'il croit mourir ; il ne consent à épouser Armance que par devoir et parce qu'elle est compromise. Entraîné par l'amour qu'Armance lui prodigue, il veut tout lui avouer, mais l'intrigue du commandeur l'en empêche en le faisant douter d'Armance ; « j'avais besoin de la passion la plus folle et la plus profonde pour qu'on pût me pardonner mon fatal secret » *Armance*, 197. Il ne lui reste plus qu'à mourir. « Le babilanisme rend timide... Le vrai babilan doit se tuer pour ne pas avoir l'embarras de faire un aveu » (*Corr.*, II, 446, 447).

prement parler ; ou bien c'est un amour qui s'est impersonnalisé qui s'adresse à une qualité, à une abstraction, dont la femme n'est que le symbole ; au risque du reste de se personnaliser en aimant le symbole ; ou bien c'est une amitié passionnée ; mais y a-t-il entre l'homme et la femme une amitié passionnée qui ne devienne pas un peu amoureuse, à moins que l'antipathie physique ne fasse échec à l'ardeur morale (1) ?

Je vois bien que la compréhension du mot amour va bien au delà de l'amour sexuel. On dit amour dès qu'il y a exigence totale ou possibilité du plein don de soi : amour de la patrie, amour maternel, amour de la science. De l'amitié passionnée on peut dire amour ; on en peut dire amour justement au moment où cesse la relation de réciprocité et de justice, au moment où l'une des deux parties s'efface devant l'autre.

Mais sans parler des figures sensibles et des sensations véritables qui le plus souvent accompagnent ces formes de l'amour, qui ne voit qu'ici nous passons à une autre espèce psychologique ? Il ne faut point mêler les essences.

(1) Mme de Staël, *Œuvres*, II, 154 : « Entre deux amis d'un sexe différent l'amitié glisse aisément à l'amour. Dès qu'un homme et une femme ne sont point attachés ailleurs par l'amour, ils cherchent dans l'amitié tout le dévouement de ce sentiment, et il y a une sorte d'exigence naturelle, entre deux personnes d'un sexe différent, qui fait demander par degrés et sans s'en apercevoir, ce que la passion seule peut donner, quelque éloigné que l'un et l'autre soit de la ressentir. »

L'exemple des mystiques montre du reste combien aisément les formes les plus subtiles de l'amour se compliquent d'amour sensible.

Au terme de son aspiration le mystique réalise la présence divine; son âme vidée du moi et du monde est envahie par l'infini divin ; une ineffable plénitude efface toutes les particularités, toute la distinction de la conscience de soi. A ce degré de la vie mystique, peut-on parler d'amour ? Peut-on appeler amour la profondeur de l'extase ?

Il y a dans tout sentiment profond un point où cesse la qualité propre de ce sentiment, où le sentir, exalté en quelque sorte par le sentiment précis, le dépasse et s'enfonce en soi-même, dans sa propre exaltation ; quiétude ou inquiétude oublieuse de ses origines, de ses motifs, de la situation qui l'encadre. Ainsi les aspects différenciés de la vie affective s'effacent et ce qui subsiste c'est une espèce d'exaltation ou dépression affective, une espèce d'aspiration ou de détente, de satisfaction ou d'insatisfaction. Tout sentiment porte donc en lui comme un arrière fond de sentimentalité confuse et diffuse et dès qu'il rêve sur soi-même, au lieu de se tourner vers l'action et vers les choses, dès qu'il prend la forme extatique, il se dépouille de la détermination qu'il présentait d'abord. Le Mystique a commencé par l'amour, mais son but est de le dépasser ; et s'il parle encore d'amour, c'est que l'amour est

le sentiment qui le conduit à cette exaltation supérieure et qui lui ressemble le plus.

A l'amour superficiel, qu'ils appellent volontiers l'amour sensible et aperçu, les théoriciens du quiétisme opposent volontiers l'amour secret et caché, l'amour confus, obscur, général, continu, l'amour immense et simple. A la pleine conscience, aux sentiments distincts et précis, ils opposent ce flot, cette mer de confuse affectivité, exaltée, recueillie, éperdue qui submerge tout l'être. Ce qu'ils appellent amour, c'est le schème dynamique de l'amour exalté à l'infini, envahissant toute la conscience ; c'est l'amour profond, confus et indistinct, incapable de se représenter un objet, de se représenter à soi-même sous une apparence d'objet ; un amour qui est comme absorbé et englouti dans soi-même, au point de perdre conscience de soi ; d'où les mots si fréquents de fusion, de liquéfaction, d'extase.

Cet état confus et infus exclut naturellement, avec la conscience de soi, tous les modes d'agir et de sentir qui s'y rattachent. L'effort et la réflexion, l'activité propre, la propre opération, le retour sur soi et le mouvement qui vient de soi, la propriété en un mot expire devant le pur amour. Pur amour, parce qu'il n'y a qu'amour et que tout le reste disparaît ; pur amour, parce que dans cet amour il n'y a que de l'amour ; il est sans égoïsme et sans intérêt propre ; la béatitude n'abroge-t-elle pas la demande, et la fusion dans l'objet aimé, le maintien et l'affirmation de soi ?

L'amour, soigneusement cultivé (l'abstraction intellectuelle accompagne et soutient ici l'abstraction sentimentale ; la recherche de l'infini, du Dieu ineffable, aide l'âme à s'élever au-dessus des sentiments distincts) a mené à cette exaltation du sentiment qu'on ne peut plus même appeler amour, qui devient de l'ineffable, qui s'éprouve divine et qui se divinise, lorsqu'elle s'aperçoit et se pense elle-même. L'extase, en effet, est le sommet de la vie mystique ; mais la vie mystique ne s'y ramène pas toute entière. Il y a la recherche volontaire et méthodique, il y a l'aspiration confuse et l'attraction subie, il y a les transports du ravissement, il y a les inquiétudes, les sécheresses, les peines extatiques. Toutes les phases de la vie amoureuse ont ici leur correspondant, indépendamment de l'extase qui est la possession.

Aussi comme il se mêle à la sensualité un mysticisme inévitable, parce que son ardeur rayonne à travers toute l'âme, n'est-il point inévitable qu'il se glisse quelque sensualité dans le mysticisme, à tout le moins sensualité d'imagination et de langage ? Il y a ici un schème affectif commun qui s'enveloppe volontiers des mêmes mots et des mêmes images. Toute la sensibilité vibre, et toutes les formes de l'amour deviennent l'expression et le symbole de cet amour quintessencié, parce que toutes, elles en détiennent le rythme et l'âme profonde, parce que toutes, elles sont construites sur le même plan, comme sur la même musique peuvent pas-

ser des sentiments et des discours bien différents, mais dont la tonalité affective est au fond la même ; parce que l'amour quand il veut rentrer dans le plan de la conscience, quand il veut prendre conscience de soi et s'exprimer, est bien obligé de s'apparaître comme amour.

Toute la sensibilité vibre, les Mystiques le savent bien, et les formes dites inférieures de l'amour sont volontiers éveillées par les mouvements du pur amour. Un des plus grands docteurs du mysticisme, Saint Jean de la Croix, a traité subtilement de la luxure spirituelle. « Les mouvements de la sensualité s'élèvent souvent dans leurs exercices spirituels ; il n'est pas en leur pouvoir de les en empêcher ; et cela quelquefois arrive lorsque l'âme est appliquée à la plus sublime oraison ».

L'amour indifférencié, lorsqu'il s'apparaît, prend la figure de l'amour ; il subit un dédoublement inévitable ; un objet et un sujet s'élèvent de la confusion et du vertige ; l'objet peut n'avoir pas encore de réalisation plastique ; il a, pourrait-on, dire une réalité musicale ; deux voix s'élèvent du silence de tout à l'heure, comme deux voix le précédaient.

Plus précisément encore le mystique donne figure sensible à son amour : visions intellectuelles, amours particuliers. L'objet idéal prend forme et les déclarations des mystiques nous montrent que parfois une pointe de sensualité effleure l'esprit.

*
* *

Je crois volontiers que Stendhal n'est pas un vrai musicien, ou du moins un musicien complet. Le vrai musicien est celui chez qui le sentiment musical adhère étroitement à la forme sonore. Pour Stendhal la musique est le point de départ et le point de repère d'un sentiment qui n'a rien de strictement musical ; il rêve sur la musique ou plus justement encore à l'occasion de la musique ; il ne demande à la musique que d'exalter sa sensibilité.

Sully-Prudhomme, qui nous a laissé de son goût musical une analyse très semblable à celle de Stendhal, a dit justement que les vrais musiciens, la musique les fait moins rêver que les profanes, parce que la beauté propre aux perceptions auditives les occupe exclusivement. Il s'accusait d'être peu musicien parce qu'il était plus sensible aux qualités expressives qu'aux combinaisons savantes des sons. Voici à peu près comme il décrit ce qu'il éprouve. Dès le début de l'exécution, il se dégage un caractère commun à la perception de l'ouïe et à quelque état moral ; par exemple la vivacité du rythme, semblable à un mouvement de gaieté. Il y a donc expression, mais expression très indéterminée, qui se précise par le souvenir d'un événement. Ainsi un plaisir sensuel qui exprime des affections morales vagues, mais accompagnées de souvenirs qui le spécifient en s'y associant. Excepté que Sully-Prudhomme

assigne au souvenir le rôle que Stendhal donne aux préoccupations présentes, les deux descriptions coïncident ; et c'est dans les deux cas une rêverie qui s'évade de la musique.

Je ne veux pas dire qu'il n'y ait qu'une seule façon légitime de goûter la musique ; je veux encore moins dire que le musicien par excellence soit l'amateur de sons, qui les goûte et les apprécie, sans en être autrement pénétré, ou le technicien qui tire un plaisir rationnel de leur cours harmonique et mélodieux. Ni l'oreille, ni l'intelligence musicales ne suffisent à faire le musicien. Mais inversement l'exaltation sentimentale, même provoquée par la musique, n'y suffit pas ; du moins quand elle oublie la musique pour ne plus songer qu'à soi-même. Pour que l'émotion soit complètement musicale, pour que l'émotion musicale soit complète, il faut qu'il y ait toujours et à tous ses moments union étroite du son et du sentiment, que l'auditeur vive, réalise la forme sonore, que l'arabesque musicale règle ses sentiments.

On peut avouer, au reste, que les musiciens, ainsi entendus, sont rares. La plupart des hommes, au moins de ceux qui se prétendent musiciens, goûtent isolément quelque élément du plaisir musical. Il y a des sensuels en musique et qui ne dépassent pas la sensation, le matérialisme grossier de l'effet purement sonore ; il y en a qui, dans la sensation sonore, choisissent encore : rythme, mélodie, harmonie, timbre, rapports d'inten-

sité ; il y a des moteurs à tous les degrés, et ceux qui n'apprécient qu'en exécutants et en croque-notes. Il y a des intellectuels, techniciens, théoriciens, analystes. Il y a des affectifs, attentifs surtout à l'expression, exposés à dévier vers le sentiment suscité, à se perdre en lui ; et tous les degrés, jusqu'à celui qui ne demande à la musique que son ébranlement sonore, et s'enfonce aussitôt dans sa vie personnelle et dans ses souvenirs. Il y a des affectifs abstraits et métaphysiciens qui entrevoient dans la musique le symbole des réalités intimes les plus profondes et qui l'entendent comme une cosmogonie. Il y a des imaginatifs, chez qui un déroulement d'images se substitue à l'audition.

Le même sujet du reste peut passer par ces différentes formes selon son état d'esprit et selon qu'il s'enfonce dans son émotion ; la même musique est autrement goûtée aux différents moments. Il n'y a point de types immuables. Et pourtant beaucoup de gens répondent surtout à l'un quelconque de ces aspects ; et très peu possèdent l'ensemble de la sensibilité musicale.

Il est, du reste, particulièrement aisé, il faut en convenir, de perdre de vue la musique pour les images ou les sentiments qu'elle suscite. Elle est particulièrement évocatrice et troublante et nul n'a décrit mieux que Stendhal, la facilité à rêver à propos d'elle.

Le défaut des théories sur le plaisir musical, c'est qu'elles inclinent vers l'un ou l'autre des deux termes, Forme sonore, Sentiment, au détriment de l'autre ;

ainsi le Formalisme ; ainsi le Romantisme ; ou bien du sentiment lui-même elles présentent une vue assez confuse, à force de le préciser, ou au contraire de le dissoudre.

Il est vrai qu'il y a des formes musicales. Rythme, mélodie, harmonie, timbre, intensité : ces éléments fondamentaux de la musique, construisent le motif, la période mélodique, la phrase. Le développement, la variation, la modulation, règlent le discours musical. Un grand nombre de formes concrètes naissent et meurent ; la mode, la spéculation consacrent des formules. Sans doute la Forme porte en elle le danger du Formalisme, de l'architectonique et de la scolastique. Mais si la dissolution des formes, que toutes les réformes, toutes les révolutions musicales amènent, expie ce péché originel, la Forme est partout et rien n'est sans elle. Aussi est-il juste de dire, comme Hanslick, que la beauté musicale consiste d'abord dans les sons et leurs rapports ; dans l'accord et le conflit, la fuite et la rencontre, l'essor et la décroissance des formes sonores en mouvement. La beauté d'un thème a pour premier ressort la structure musicale, l'harmonie des éléments. Le musicien modèle des formes, construit de beaux dessins mélodiques. Mais si la logique musicale, à elle seule, peut donner l'illusion d'une pensée et d'une expression, encore faut-il que la sensibilité artistique dirige l'emploi des procédés dynamiques de telle façon

qu'ils se confondent avec les désirs, les virtualités de l'expression : sinon, c'est du formalisme sonore (1).

Il est vrai que la musique, par la puissance du choc sonore, plus encore que par l'agencement des sons, produit une sorte d'excitation nerveuse, vague, platoniquement sensuelle, qui n'a pas grand rapport avec la musique entendue, sauf avec son caractère général et son dessin le plus apparent et, comme le dit Sully-Prudhomme, la prétendue expression est, le plus souvent, toute relative à l'état moral de l'auditeur. Le sentiment produit par la musique est souvent, comme le dit Hanslick, une irradiation vague, d'origine physiologique, et non pas un plaisir musical ; de même que tous les vins enivrent et que l'ivresse n'est certes pas l'appréciation du bouquet de chaque vin. Il faut donc se défier du sentiment et si l'on dit que la musique est la langue des passions, il ne faut pas oublier la langue au profit des passions. Mais à condition aussi de ne pas oublier la passion au profit du langage.

(1) Je ne parle pas ici de ce que quelques auteurs appellent pensée musicale. Ils me paraissent désigner sous ce nom deux choses :

1° Le fait que toute musique a une forme, une structure, que percevoir une mélodie c'est percevoir des rapports et comprendre, au même sens que l'on comprend une forme plastique ; comme faire une mélodie, c'est construire ;

2° Le fait que la musique exprime des nuances de sentiment inexprimables par le langage, et donne, comme disait Kant, l'impression d'une véritable « plénitude de pensée ».

Hors de là, je ne vois point de pensée musicale.

Il est vrai aussi que la musique ne contient pas et n'exprime pas des sentiments définis, mais seulement ce qu'on pourrait appeler le schème dynamique des sentiments, la mobilité de leurs formes. Un sentiment déterminé suppose une situation, la vue de cette situation ; il faut des mots pour en exprimer le contenu. Une mélodie exprime de la joie ou de la tristesse par exemple ; parce que ses éléments constitutifs, vivacité ou lenteur du rythme, intensité croissante ou décroissante des sons, variations de hauteur, puissance affective du timbre, lui sont communs avec la joie ou la tristesse ; mais elle n'exprime pas telle joie ou telle tristesse de la vie courante, et tout en demeurant profondément individuelle, elle semble marquée d'un tel caractère de généralité qu'elle paraît l'essence de bien des joies et de bien des tristesses. La musique pure, inapte à traduire tel ou tel sentiment bien déterminé, excelle à rendre la dynamique et la structure des sentiments. Les mouvements de sensibilité que le son fixe et développe et qu'il reproduit en nous, sont pareils au mouvement de notre sensibilité. Comme le disait Herder, des sons qui croissent ou diminuent, montent ou descendent, se succèdent avec lenteur ou rapidité, égalité ou inégalité, ce sont des chocs, des palpitations, des souffles, des vagues d'émotion ; c'est, incarnée dans la matière sonore, l'émotivité diffuse, avec ses élans et ses reprises, ses arrêts et ses silences, et toutes les sinuosités et tout l'entrelacement de son dessin fugitif.

Aussi lorsqu'elle s'est montée au ton qu'il faut, la sensibilité de l'auditeur change de mouvement et d'allure, d'accord avec la forme qu'elle perçoit. Ainsi la musique, qui ignore les choses et les êtres auxquels le sentiment s'adresse, et tout le décor où il se précise, est du moins capable d'exprimer toutes les nuances et tous les degrés de la virtualité sentimentale, de l'affectivité profonde. Elle supporte toute la trame des sentiments.

Voilà des vérités que la théorie formaliste a bien dégagées : et mieux que toutes, celle-ci : que le dédain de la sensation, de l'élément matériel de chaque art, le dédain de sa structure et de son agencement au profit d'une vague sensibilité supérieure à tous, est l'indice certain d'un tempérament qui n'est approprié à aucun. Il y a, dans tout art, un plaisir qui lui est strictement propre.

Mais il y a quelque chose de si impérieux, de si envahissant dans la puissance de l'expression, qu'on comprend qu'elle éclipse aisément la perception sensible. Et cette beauté des formes, est-elle simplement une beauté formelle, une beauté qui viendrait de la clarté et de l'appréhension aisée des rapports sensoriels ?

Confondant peut-être un peu trop l'impérissable forme avec les formes éphémères, voyant peut-être trop dans toute forme un symbole, dans toute chose l'incarnation inadéquate d'un esprit, trop dédaigneux peut-être de tout ce qui est déterminé et fini, trop épris de l'infini, de l'insondable, de l'inexprimable, du mouvant, de l'élé-

mentaire, de l'inconscient, du mystérieux, trop dédaigneux de tout ce qui ressemble à la raison, le romantisme allemand a revendiqué pour la musique « le royaume de l'inouï et de l'insondable », il a, contre le formalisme, renouvelé la protestation qu'il avait formulée contre la poésie plastique, contre la prose et le canevas métrique dans la poésie. La Musique devient l'art romantique par excellence. Il a pour objet l'infini, la chose en soi, l'inconscient, la profondeur humaine portée à l'absolu ; il fait évanouir le monde des phénomènes. La musique anéantit les formes extérieures pour révéler l'âme en soi. Et cette théorie se formule après la renaissance des métaphysiques de l'Absolu ineffable, après la révolution romantique, après l'épanouissement beethovenien de la musique. Elle est comme la synthèse de tous ces mouvements.

Le romantisme reproche à la forme d'être plastique et non pas musicale, d'être œuvre de raison, et non pas de sentiment. La Musique relève de la catégorie du sublime, et dès qu'elle nous possède, elle abroge la forme, et excite en nous l'extase de l'illimité. La Musique a été longtemps un jeu avec des formes conventionnelles, un édifice formel, une architecture de sons ; mais dépasser ces formes est l'essence de la musique et le privilège d'un musicien comme Beethoven. S'il entend dire que le génie de la musique pénètre la forme musicale, que, sous l'organisation technique, il y a comme une circulation d'esprits, le romantisme est

inattaquable. De même s'il veut dire que le génie s'émancipe de l'étroitesse des formes, qu'il s'évade de la mode, vers le « purement humain », que le sentiment n'est point captif des formules et qu'il se crée ses formules. Le danger de tout romantimse c'est qu'à force d'ivresse, d'extase, de liberté, il devienne injuste pour la forme. Le romantisme, au moins le romantisme allemand, a infinitisé la musique et musicalisé l'art. Le romantisme est créateur et le romantisme musical a été professé par le plus grand peut-être des musiciens. Mais ce musicien est grand architecte de formes : que de leitmotivs puissamment sculptés, quelle prolifération de thèmes, quel monde des Idées ! et l'apparente dissolution de la forme, la mélodie infinie, l'opposé de cette figuration thématique si serrée, n'est que la substitution de la mélodie large au mélisme bref.

La Musique n'exprime que des sentiments ; mais pour exprimer des sentiments définis il faut la voix humaine et le langage ; les sentiments vagues et abrupts de la pure nature sont l'apanage de la musique pure, de la musique instrumentale. Elle laisse les sentiments déterminés et s'abandonne à l'aspiration inexprimable ; elle suit le courant mystérieux dans les profondeurs du cœur. Ici, avec plus de métaphysique, les romantiques s'accordent avec Hanslik ; n'est-ce point à peu près le sentiment confus et indifférencié, le schème dynamique ? Mais ici, de ce sentiment confus et indifférencié, on

fait la profondeur du monde et la profondeur de l'âme humaine. La musique devient intuition et sagesse suprarationnelle. Qui la possède, possède la pleine vue de l'Etre. La doctrine s'achève en mysticisme philosophique.

Ainsi le Romantisme nie la forme et exalte l'indéterminé ; grâce au pouvoir qu'il a de s'abolir au moment où il se pose, le son s'efface devant l'ébranlement de l'âme qu'il provoque. Le son ne résonne plus que dans les profondeurs de l'âme émue, rémuée dans ce qu'elle a de plus intime. Des deux termes Forme sonore, Sentiment, c'est le premier qui est oublié. Or la tâche est toujours de les maintenir tous deux et de les unir.

Il y a une théorie plus modeste et plus humaine qui rattache la musique au chant et à la voix ; elle serait « l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix. » On reconnaît ici la lute, au XVIII[e] siècle, de la mélodie contre l'harmonie. Le chant, âme de la musique, suit la déclamation et se superpose à elle ; et mieux il s'y conforme, plus il est vrai et beau. L'accent du discours est le principe de la mélodie. Les accents de la voix passent jusqu'à l'âme, car ils sont l'expression naturelle des passions, et en les peignant, ils les excitent. « C'est par eux que la musique peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentiments ». Cette théorie porte bien la marque d'une époque musicale, car elle est la protestation de la mélodie contre

l'harmonie (1), des encyclopédistes contre Rameau, mais elle a plus de portée. On sait que Spencer l'a reprise : il a essayé de montrer comment l'émotion aboutit au chant et comment la musique vocale est sortie historiquement des modulations de la voix émue. Ainsi s'explique la force d'émotion de la musique ; elle a toute la puissance de charmer qu'il y a dans la voix. Née de la passion et la développant, la musique la reporte dans l'âme.

Nous n'avons pas ici à chercher où Stendhal a puisé ses idées en musique, comment il a formé et justifié son goût musical. S'il doit, comme on l'a dit, aux encyclopédistes (2), il a certainement élargi leurs théories : notamment en ce qui concerne le rôle de l'harmonie :

(1) « C'est par le chant, non par les accords, que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie ; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la musique. En un mot, le seul physique de l'art se réduit à bien peu de chose, et l'harmonie ne passe pas au delà. Que s'il y a quelques mouvements de l'âme qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instruments militaires... il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau... et l'imagination, ébranlée ainsi, fait le reste. » Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, 266.

Comparer Diderot, *Lettre sur les sourds-muets*, I, 408 et sa critique des « corps harmoniques ». « Ne croyez pas que ces êtres si sensibles à l'harmonie soient les meilleurs juges de l'expression. Ils sont presque toujours au delà de cette émotion douce, dans laquelle le sentiment ne nuit point à la comparaison. »

(2) Romain Rolland, *Haydn* (Préface), 4 : Daniel Müller, *Haydn* 425.

qu'on compare seulement avec Rousseau (1) ou d'Alembert. Mais il ne s'agit ici que de sa conception de la musique. C'est à cette dernière théorie, qu'elle ressemble le plus : au moins par le caractère humain du sentiment prêté à la musique, et par le caractère de passion réelle de celle-ci. Nul doute du reste, comme nous l'avons dit, que la théorie ne soit ici confession personnelle. L'imagination sentimentale qui construit le plaisir musical, opère comme la cristallisation (2). Nul doute aussi qu'il n'y ait dans sa théorie une pointe de romantisme ; la passion s'achève en sensation pure.

L'expérience musicale de Stendhal est assez large et pourtant c'est l'opéra italien qui a dicté sa psychologie de la musique, humanisée, ramenée au chant. D'autre part son idéologie musicale, nous l'avons dit, comme son idéologie sentimentale, est, avant tout, confession personnelle et nous avons amplement montré le rapport qu'il y a chez lui entre la Musique et l'Amour. S'il y a

(1) Rousseau, *Lettre sur la musique française*, XV, 196 ; *Examen*, 266. *Dictionnaire de musique* (art. Mélodie).

D'Alembert, *De la Liberté dans la Musique*, I, 531, 535.

(2) Il y a chez Diderot, *Leçons de clavecin*, XII, p. 490 et 491, des remarques assez analogues. « Je ne dis pas que l'image qui s'est offerte à mon esprit soit la seule qu'on pût attacher à la même succession d'harmonie. Il en est des sons comme des mots abstraits dont la définition se résout en dernier lieu en une infinité d'exemples différents qui se touchent tous par des points communs. Tel est le privilège et la fécondité de l'expression indéterminée et vague de notre art que chacun dispose de nos chants selon l'état actuel de son âme, et c'est ainsi qu'une même cause devient la source d'une infinité de plaisirs ou de peines diverses ».

dans le plaisir musical trois éléments constitutifs, l'élément sensible et agréable « le physique de la musique », l'élément formel et intellectuel, l'élément expressif et symbolique, il saute par dessus le second, et par suite il ramène l'expression à l'affectivité précise ou à l'agitation confuse qui termine et prolonge la passion. Il a trop vite cru qu'il résolvait ainsi le problème : Qu'est-ce que la musique exprime? Il a trop vite cru que l'émotion que suscite la musique est *ipso facto* l'émotion musicale ; il a trop vite cru que les sentiments qu'elle éveille et provoque sont le sentiment musical.

Le formalisme n'a pas tort de dire que la musique, en fait de sentiment, ne contient que des schèmes affectifs ; Hegel et Schopenhauer n'ont pas tort de parler de sentiments abstraits et généraux. Le défaut de Stendhal et de beaucoup d'autres est de n'avoir point entendu le sentiment au degré d'abstraction qu'il faut pour qu'il soit musical. C'est moins le sentiment ordinaire que vit le musicien, que l'abstraction du sentiment, la résonnance du sentiment sur l'âme ; il extrait du sentiment, la musique du sentiment : la vie profonde de la passion dans sa liberté, dans sa génialité essentielles ; de là cette apparence superbe de spontanéité primordiale et d'infinité.

Les sentiments que le musicien exprime sont comme une réflexion sentimentale sur les émotions ordinaires ; il se libère de l'émotion précise par le sentiment musi-

cal : il se sent sentir ; la passion, en s'approfondissant, devient le libre mouvement d'une âme ; le sentiment musical est d'abord un raffinement du sentiment : ce que la mélancolie, ou mieux encore la contemplation de la mélancolie, son douloureux plaisir, est à la tristesse.

Ces sentiments ont un caractère de généralité ; des émotions proprement dites, l'artiste dégage la structure, le plan d'évolution ; il est peut-être le seul homme qui soit attentif au devenir du sentiment ; de là viennent à la fois l'extrême précision de l'expression musicale et sa richesse ; car bien des émotions déterminées gravitent autour de cette sinuosité qui les commande toutes, des sentiments nombreux obéissent au même rythme, à la même forme de développement.

Ces sentiments ont un caractère de profondeur : il s'agit d'attitudes d'ensemble : réaction délicate et profonde de l'âme à l'univers ; les particularités dispersées du sentiment se rassemblent en une action plus concentrée. En forçant cette idée, Nietzsche disait que la musique exprime quelque chose de plus général encore que la joie ou la douleur : la puissance émotionnelle de l'âme, la faculté de sentir elle-même : de sorte que ce serait un contre sens d'entendre une œuvre musicale comme une expression de la joie ou de la douleur, de l'amour, du regret ; les sentiments ne sont qu'une traduction allégorique de la musique. Et Lotze dit de même que les formes musicales expriment le

mouvement de l'activité en soi. De là le caractère cosmique de la musique, l'illusion ou la vérité de l'infini intelligible et son apparence métaphysique.

Mais ce sentiment ne devient proprement musical que par son incarnation sonore ; sinon il n'y a qu'une mystique, une poésie du pur sentiment. En réalité chez le musicien le sentiment est déjà forme sonore ; la ligne du sentiment dessine immédiatement une forme mélodique.

Le son est la matière privilégiée pour l'expression de tels sentiments — non pas seulement parce qu'il fait partie du langage affectif, parce qu'il porte en lui les inflexions de la voix et de l'émotion ; car l'émotion n'a qu'un langage élémentaire et pauvre, pour puissant qu'il soit ; car la voix n'est au reste, qu'un des moyens de dépense de l'émotion ; car le son de la musique n'est pas le bruit de l'émotion, mais l'échelle des notes — non pas certes parce qu'il serait le langage riche et varié de la convention, le son intellectualisé, mais inexpressif du point de vue émotionnel, sinon par accident — non pas seulement à cause de sa beauté sensible, de sa plasticité intrinsèque. Mais parce qu'il se prête avec une extrême souplesse à la construction dans le temps et à la figuration des qualités. Ce qui est profondément expressif, ce n'est pas le son lui-même, mais les rapports entre les sons, les rapports de durée, d'intensité, de qualité dont il est chargé. Ces rapports sont les catégories même du sentiment. Le langage

qu'ils supportent, est expressif par soi-même. La structure de la phrase dessine les phases de la vie affective ; le conflit et l'union des thèmes, le développement, la variation sont une action et un discours. La logique musicale est la vraie logique du sentiment.

Hegel avait raison de dire que le son est écho de l'âme. Entre le monde sonore et les sentiments que nous venons de décrire, il y a une adéquation absolue, et cette adéquation est l'essence même de la musique. La musicalité du sentiment rejoint la forme musicale.

*
* *

Un des caractères de la psychologie française, c'est qu'elle reste en contact étroit avec l'art et la littérature : de cela témoignent Stendhal, Sainte-Beuve et Taine.

Ribot signale l'aptitude particulière de l'Anglais à la psychologie empirique ; la disposition à la vie intérieure, au reploiement sur soi-même, d'où sortent la poésie et le roman intime. La remarque vaut pour la France ; nulle part le roman psychologique n'a été plus près de la psychologie.

A l'observation profonde de la nature humaine, l'Idéologie a ajouté l'examen de l'histoire, l'homme vu dans le temps, à travers les différentes formes de société et de gouvernement. C'est la formule même du roman stendhalien. Avec Stendhal nous sommes à ce

point où l'art est presque de la science, où la science est déjà de l'art ; comme le mythe platonicien est l'image du monde des idées, le roman de Stendhal reflète une vision psychologique très abstraite et pourtant toujours orientée vers l'observation concrète et qui ordonne autour de la remarque fondamentale les personnages et les événements.

Cela est bien conforme à notre meilleure tradition française ; qu'on se rappelle une formule de La Bruyère et puis un de ses caractères. Cet art d'animer ou plutôt cet art de n'avoir que des pensées animées, que des théories vivantes, quelle complexité savoureuse et quel charme pour l'esprit !

Après tout, c'est peut-être la profondeur de l'observation qui caractérise notre psychologie ; chez les meilleurs de nos psychologues, l'observation n'est dupe ni des apparences que la conscience se donne à sa surface, ni des théories faciles qui décrivent l'ensemble d'après l'un des éléments, ou qui substituent à la nature un symbole commode, œuvre de l'esprit de système. Mais la profondeur est avec la clarté et toutes deux avec la vie. De là, le goût si vif et de l'éternel et de l'éphémère, de l'éternelle nature humaine, et de ses ses formes changeantes à travers l'espace et le temps ; de là cette aptitude à enfermer dans les formules abstraites tant d'expérience humaine ; de là cet amour des variétés de la nature humaine qui, après l'Idéologie,

entraînera la psychologie vers l'histoire, la clinique et l'ethnographie.

L'histoire de la psychologie n'a pas le droit d'ignorer Stendhal. Si notre étude est trop longue, elle répare du moins une injustice. Les psychologues l'ont vanté, certes, mais sans dire précisément pourquoi. Il a sa place à la suite de Cabanis, de Bichat, de Biran, dans une histoire de la psychologie. Nous n'avons fait que le mettre à cette place. Nous ne prétendons pas avoir étudié l'artiste. Assez d'autres l'ont fait ou le feront.

APPENDICE

LA THÉORIE DU TEMPÉRAMENT CHEZ CABANIS ET CHEZ STENDHAL

Voici la doctrine de Cabanis :

Le tempérament est l'expression de l'activité physiologique.

L'Antiquité nous a légué une doctrine des tempéraments qui témoigne d'une observation profonde, mais incomplète (1) : du reste les faits sont là, à quoi bon s'en rapporter aux Anciens ?

(1) Les Anciens, en rapportant les tempéraments aux humeurs, ne sont pas remontés jusqu'aux dispositions organiques dont l'état des humeurs tire lui-même sa source.

La critique la plus complète des théories des Anciens sur les tempéraments se trouve dans le 1er mémoire, I, 52 (1824).

1° Haller a découvert et ajouté à la classification des anciens le type : musculeux et robuste.

2° On a révoqué en doute la dominance de certaines humeurs dans les différentes constitutions ; on est allé jusqu'à nier l'existence de l'une de ces humeurs (l'atrabile).

3° A la théorie humorale on a substitué une théorie des organes. « Les différents systèmes d'organes n'ont pas le même degré de force ou d'influence chez les divers sujets », 53 (Zimmermann et Dubreuil, Bordeu). « La différence des tempéraments dépend surtout de celles des centres de sensibilité, des rapports de force ou de faiblesse, et des communications sympathiques des divers organes », 56.

L'observateur le plus superficiel est frappé d'abord par la différence des individus, quant aux formes extérieures, au caractère des mouvements, à la direction des penchants et à la formation des habitudes, à la tournure et à la marche des maladies.

L'anatomiste découvre dans le volume relatif des organes, dans la proportion ou la densité de leurs parties constitutives, fluides ou solides, certaines différences qui se rapportent aux différences observées du dehors.

Dans le corps vivant c'est sans doute le système nerveux qui prédomine, mais il faut tenir compte aussi du tissu cellulaire, si l'on veut laisser de côté la fibre musculaire, qu'on peut peut-être ramener aux deux éléments précédents. Le système nerveux, qui imprime la vie à toutes les parties du corps, doit donc être considéré à deux points de vue, selon qu'il agit sur les organes, ou qu'il reçoit, par ses extrémités sentantes, les impressions en vertu desquelles il réagit ensuite sur les organes moteurs. En ce qui concerne le premier point il y a sans doute, sous la différence d'action nerveuse sur les organes, des différences d'ordre chimique, par exemple en teneur de phosphore, ou d'ordre électrique (II, 284). C'est à l'avenir qu'il appartient de les préciser. En ce qui concerne le second, le système nerveux est tributaire des organes et assujeti à leurs différences de constitution (1).

(1) L'organe nerveux est dans une activité continuelle. Tantôt les extrémités gouvernent le centre : tantôt le centre domine les

C'est à partir de ces remarques fondamentales que Cabanis esquisse sa doctrine des tempéraments. La prédominance d'un système organique, d'une fonction, ses effets directs, son contre-coup sur l'ensemble de l'organisme, en même temps l'état du reste de l'organisme, le ton des fibres, l'état d'énergie du système sensitif, expliquent tous ces caractères organiques ou psychiques fondamentaux (état des sensations, ordre des mouvements, caractère des habitudes) dont l'alliance constitue le tempérament. Il y a dans sa doctrine une sorte de mécanisme organiciste, qui oscille entre le monisme et le pluralisme. Ainsi il semble parfois, comme dans la description du sanguin, que la prédominance du système circulatoire suffise à entraîner par son action directe à la fois et par son action indirecte, c'est-à-dire par l'effet d'une circulation active sur le tissu cellulaire, sur les fibres, tous les caractères qui constituent ce tempérament. Cabanis, ici, construit le tempérament sanguin en partant de l'hyperactivité circulatoire ; le développement du poumon est le fait principal ; le cœur, soit pour le volume, soit pour la force, est toujours en rapport avec le poumon ; la circulation plus rapide entretient une souplesse moyenne

extrémités. De plus la moelle épinière et le cerveau reçoivent un nombre considérable de vaisseaux de toute espèce : d'où une source féconde d'impressions auxquelles les extrémités sentantes n'ont au moins directement aucune part. Voir Xe Mém., II, 283 (1824).

des fibres, débarrasse le tissu cellulaire des sucs en excès ; l'activité des organes de la génération paraît n'être qu'une cause secondaire et dépendante de la première. Mais plus loin, dans son résumé, il aligne sur le même rang la grande capacité de la poitrine, l'énergie des organes de la génération, la souplesse des solides, l'exacte proportion des humeurs, sans leur assigner d'ordre de dépendance ; et lorsqu'il s'agit du bilieux, plusieurs causes sont simultanément invoquées ; l'influence du foie et celle des organes de la génération se correspondent ; faut-il expliquer par l'activité de la bile qui accroît celle de la circulation, ces membranes sèches et tendres, d'où résulte l'accroissement de sensibilité des extrémités nerveuses ?

Cabanis aboutit à distinguer six tempéraments. Le sanguin et le bilieux s'expliquent comme nous venons de dire, le flegmatique par l'absence ou la diminution des caractères qui font le bilieux et le sanguin. Le mélancolique est peint d'après le bilieux, mais il lui attribue une constriction du système épigastrique et une raideur des solides qui porte à leur dernier terme les causes de résistance, alors que les moyens de les vaincre n'existent pas. Le nerveux à système musculaire fort, le nerveux à système musculaire faible, l'athlétique ou musculaire n'ont pas besoin d'être autrement définis par nous.

Du reste ces tempéraments peuvent se mêler ou se compliquer ; l'équilibre est un idéal. D'autre part une

maladie est l'excès d'un tempérament. Les habitudes peuvent modifier, mais seulement jusqu'à un certain point, un tempérament (1). Par une hygiène appropriée, on entrevoit le perfectionnement de l'espèce humaine.

Stendhal n'a guère fait que suivre de fort près Cabanis, en corrigeant ce « style vague » qui le désolait.

Il emprunte à Cabanis ses remarques sur le phosphore et sur l'électricité, il étend la portée de cette dernière observation de Cabanis par une remarque sur le rapport du galvanisme et du magnétisme. Il suit très fidèlement Cabanis dans sa description des six tempéraments; il ne se préoccupe pas de respecter le monisme de Cabanis là où on le voit s'ébaucher; par exemple dans le portrait du sanguin, il juxtapose plutôt qu'il ne relie les traits constitutifs. Il copie en somme Cabanis, dans un abrégé plus condensé et plus nerveux; il ajoute quelques touches sur l'aspect extérieur. Il traite à part caractère physique et caractère moral. Quand il prétend citer textuellement (2), il ajoute et retranche, c'est-à-dire qu'il se comporte exactement comme lorsqu'il ne cite pas. Il ajoute à Cabanis quelques identifications contestables : Français = Sanguin etc., quelques anecdotes, quelques traits d'expérience personnelle. Ceci est particulièrement frappant pour le mélancolique où

(1) V. le Mémoire : Des tempéraments acquis : influence des maladies des régions, du climat.

(2) P. ex. p. 235 *(Histoire de la Peinture)*.

Stendhal s'est plu à se reconnaître (1). Il ajoute à la doctrine des tempéraments, la science de la physionomie ou Lavater, et l'expression des mouvements.

Stendhal suppose l'unité de l'espèce humaine et sa variation par les climats et la région (2). Il réduit à quelques lignes les copieux développements de Cabanis sur l'air, les aliments, les boissons, la veille, le sommeil, les divers travaux, mais il suit de fort près ses idées. La note de l'Histoire de la Peinture sur l'hérédité des caractères acquis est copiée de Cabanis (3).

Plus tard il se ralliera à l'Anthropologie d'Edwards et le suivra dans sa description des races que l'on rencontre en France (4). C'est ainsi qu'il note fort justement l'enrichissement de la connaissance de l'homme. « Après la dernière moitié du dix-huitième siècle, on a parlé de trois moyens de connaître les hommes : la science de la physionomie ou Lavater; la forme et la grosseur du cerveau, sur lequel se modèle les os du crâne, ou Gall; et enfin la connaissance approfondie

(1) Comme l'a montré Arbelet, p. 259, ce portrait est emprunté en grande partie à Pinél. *Manie*, p. 138.

(2) *Cabanis*, II, 435. Les tempéraments acquis « développés lentement et successivement dans les générations, confirmés par l'action constante de leurs causes et transmis des pères aux enfants, à travers une longue succession d'années ». Voir *Arbelet*, 268-269.

(3) *H. de la P.*, 238.

(4) *Touriste*, I, 131 et suiv. ; Edwards et Jussieu, *Brûlard*, I, 290. *Touriste*, II, 25 et suiv.

des races Gaël, Kimri et Ibère que l'on rencontre en France » (1).

Mais cette analyse physique de l'homme ne dispense pas de la connaissance de l'homme moral. « Lorsqu'on cherche à distinguer dans un homme la race Gaël, Kimri, ou Ibère, il faut considérer à la fois les traits physiques de sa tête et de son corps, et la façon dont il s'y prend d'ordinaire pour aller à la chasse au bonheur » (2). Et il y a au-dessus des passions, le revêtement social des mœurs. C'est ainsi qu'un même pays se divise en zones de civilisation, dans la formation desquelles les facteurs physiques, psychologiques et sociaux interviennent également (3).

La géologie morale découvre successivement les assises de la nature humaine, depuis le remplissage « c'est-à-dire, ce que la politesse, l'usage du monde, la prudence, fait sur un caractère » jusqu'au granit « le caractère naturel d'un homme, sa manière habituelle de chercher le bonheur » (4). Dès que l'homme devra faire quelque chose d'important à ses yeux, il suivra le contour de granit de son caractère.

(1) *Ibid.*, 26. Stendhal fait des réserves sur Gall. *Promenades*, II, 360.

(2) *Touriste*, II, 26. Cf. I, 34. « Si le lecteur avait la patience d'un Allemand, je lui aurais présenté pour chaque province le récit authentique de la dernière cause célèbre qu'on y a jugée ». *Promenades*, I, 99.

(3) Pour le facteur géographique, v. *Touriste*, I, 87 et *Brûlard*, I, 44. Pour les zones de civilisation en France, *Touriste*, I, 77 ; en Italie, *R. N. F.*, 84, 382. *Promenades*, I, 99.

(4) *Corr.*, II, 248 (1822).

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Nous citons Stendhal :

1° d'après l'édition Champion pour la vie de Henri Brûlard (Champion, 1913) ; pour Haydn, Mozart et Métastase (Champion, 1914) ;

2° pour les ouvrages non publiés par Champion, d'après l'édition Michel Lévy, Paris, 1854. Pour les ouvrages non publiés par Lévy, l'indication du titre suffit.

Pour la bibliographie stendhalienne, nous renvoyons à Cordier (*Bibliographie stendhalienne*, Champion, 1914).

Voici les éditions que nous citons pour les auteurs, autres que Stendhal, et cités plusieurs fois :

Bichat : *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Paris, Brosson, 1805.

Cabanis : *Rapport du physique et du moral de l'homme*. Paris, Béchet, 1824.

Chamfort : *Œuvres*. Jouaust, 1892.

Destutt Tracy : *Eléments d'Idéologie*. Paris, 1817.

Diderot : *Œuvres* (éd. Assézat). Paris, 1877.

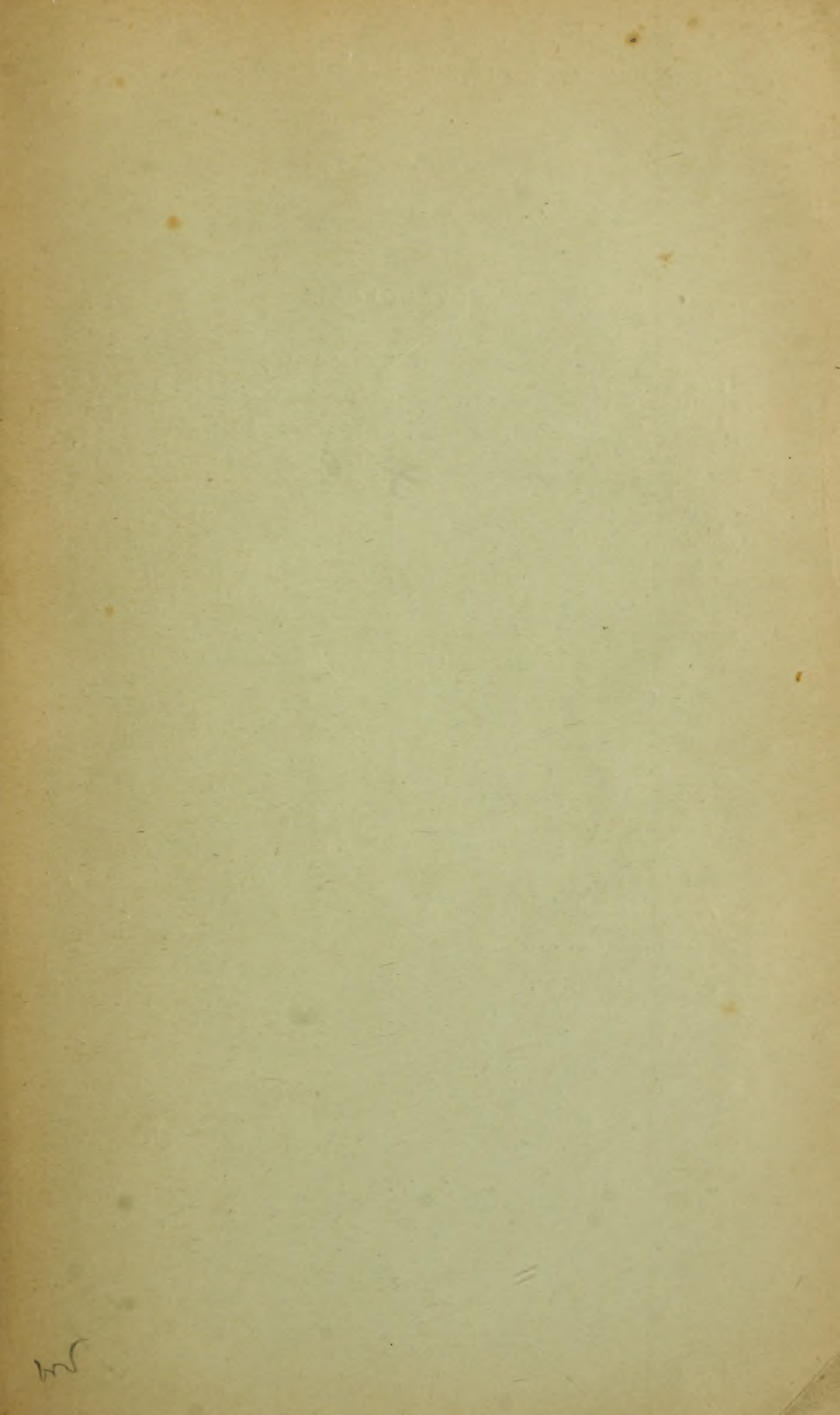
Duclos : *Œuvres*. Paris, 1821.

Helvetius : *Œuvres complètes*. Paris, 1795.

Vauvenargues : *Œuvres*. Paris, 1820 et 1821.

TABLE DES MATIÈRES

LAVAL. — IMPRIMERIE BARNÉOUD ET Cie.



Extrait du Catalogue

PSYCHOLOGIE

ARRÉAT (L.). — **La psychologie du peintre.** 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

BAZAILLAS (A.). — **La vie personnelle.** 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

BERGSON (H.). — **L'évolution créatrice.** 21e édit. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr. 50

BOS (C.). — **Pessimisme, Féminisme, Moralisme.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

— **Psychologie de la croyance.** 2e édition. 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

BRUNSCHVICG (L.). — **Introduction à la vie de l'esprit.** 3e édit. 1 vol. in-16 . . 2 fr. 50

CARTAULT (A.).— **L'intellectuel.** 1 v. in-8. 5 fr.

CLAY (R.). — **L'alternative.** *Contribution à la psychologie.* 2e édit. 1 vol. in-8. . 10 fr.

DELACROIX (H.), maître de conférences à la Sorbonne. — **Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVe siècle.** 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

— **Études d'histoire et de psychologie du mysticisme.** *Les grands mystiques chrétiens.* 1908. 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.

DUGAS (L.). — **Le psittacisme et la pensée symbolique.** 1 vol. in-16 . . . . . 2 fr. 50

DWELSHAUVERS (G.). — **La synthèse mentale.** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

FERRERO (G.). — **Les lois psychologiques du symbolisme.** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

FOUILLÉE (Alf.). — **L'évolutionnisme des idées-forces.** 5e édit. 1 vol. in-8. . 7 fr. 50

— **La psychologie des idées-forces.** 3e édit. 2 vol. in-8. . . . . 15 fr.

— **Tempérament et caractère, selon les individus, les sexes et les races.** 4e édit. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr. 50

— **Psychologie du peuple français.** 4e édit. 1 vol in-8 . . . . 7 fr. 50

— **Esquisse psychologique des peuples européens.** 4e édit. 1 vol. in-8. . . . . . 10 fr.

GELEY (Dr G.). — **L'être subconscient.** 3e édit. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

GÉRARD-VARET (L.). — **L'ignorance et l'irréflexion.** 1 vol. in-8. . . . . . . 5 fr.

GRASSET (J.). — **Introduction physiologique à l'étude de la philosophie.** 2e édition. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

GROOS (K.). — **Les jeux des animaux.** 1 vol. in-8 . . . . 7 fr. 50

INGENIEROS (J.). — **Principes de psychologie biologique.** 1 vol. in-8. . . . . . 7 fr. 50

JASTROW (J.). — **La subconscience.** 1 vol. in-8. . . . . 7 fr. 50

JOUSSAIN (A.). — **Le fondement psychologique de la morale.** 1 vol. in-16. . 2 fr. 50

LACOMBE (P.). — **Psychologie des individus et des sociétés chez Taine.** 1 v. in-8. 7 fr. 50

LE DANTEC (F.). — **Le déterminisme biologique et la personnalité consciente.** 4e éd. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

LE BON (Dr G.). — **Les lois psychologiques de l'évolution des peuples.** 13e éd. avec préf. nouv. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

— **Psychologie des foules.** 24e édit. 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

LUBAC (E.). — **Esquisse d'une psychologie rationnelle.** 1 vol. in-8. . . . . . 3 fr. 75

LUQUET (G.-H.). — **Idées générales de psychologie.** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

MALAPERT (P.). — **Les éléments du caractère et leurs lois de combinaison.** 2e édit. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

PALANTE (G.). — **Pessimisme et individualisme.** 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

PAULHAN (Fr.). — **Analystes et esprits synthétiques.** 1 vol. in-16. . . . . . 2 fr. 50

— **Les mensonges du caractère.** 1 v. in-8. 5 fr.

— **L'activité mentale et les éléments de l'esprit.** 2e édit., revue. 1 vol. in-8. . . 10 fr.

— **Les caractères.** 4e éd., revue. 1 v. in-8. 5 fr.

PIAT (C.).— **La personne humaine.** 2e éd., rev. et augm. 1 vol. in-8. . . . . . . 7 fr. 50

QUEYRAT (Fr.). — **La curiosité.** (*Couronné par l'Institut.*) 1 vol. in-16. . . . 2 fr. 50

RAGEOT (G.). — **Le succès.** 1 vol. in-8. 5 fr.

REMOND (A.) et VOIVENEL (P.) — **Le génie littéraire.** 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

RIBERY (Ch.). — **Essai de classification naturelle des caractères.** 1 vol. in-8. 3 fr. 75

RIBOT (Th.). — **La vie inconsciente et les mouvements.** 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

RICHET (Ch.). — **Essai de psychologie générale.** 9e édit. 1 vol. in-16 . . . . . 2 fr. 50

ROBERTY (E. de). — **Le psychisme social.** 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

SAINT-PAUL (Dr G.). — **Le langage intérieur et les paraphasies.** 1 vol. in-8. . . . 5 fr.

SCHOPENHAUER. — **Le monde comme volonté et comme représentation.** 6e éd. 3 vol. in-8, chacun. . . . . 7 fr. 50

— **Pensées et fragments.** 25e éd. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

SPENCER (Herbert.). — **Principes de psychologie.** Trad. par Th. RIBOT et A. ESPINAS. Nouv. édit. 2 vol. in-8. . . . . . . 20 fr.

TARDE (G.). — **Les lois de l'imitation.** 6e édit. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr. 50

462-18. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 10-18.